ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 42 (634) ЦЕНА 20 коп.

16 СЕНТЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

Всесоюзная БИБЛИОТЕКА

БЛИЖЕ К МАССАМ, БЛИЖЕ К ПРОИЗВОДСТВУ

Четвертый пленум ВЦСПС принял решение о перестройке профсоюзов. Грандиозный размах работ по завершению реконструкции всего народного хозяйства, огромный количественный рост пролетариата в нашей стране, сложнейшие процессы овладения новой техникой, расширение об'ема деятельности профсоюзов (передача функций НКТ и массового контроля) пред'являют профсоюзам с чрезвычайной остротой требование повысить качество своей многообразной и сложной работы. Являясь мощным и самым важным рычагом от партии к массам, профсоюзы, особенно в усложнившихся условиях борьбы за выполнение задач второй пятилетки, должны значительно лучше руководить массами, уметь возглавить величайшее движение соцсоревнования и ударничества, борьбу широких масс за овладение техническими знаниями и культурный рост. Но для этого необходимо приблизить профсоюзы к массам, к производству. Которое профработники должны знать. На XVII с'езде т. Каганович в своей речи по организационным вопросам говорил: «К сожалению, профсоюзы еще не полностью используют свои возможности. Они не умеют выявить главного и обобщить факты. Эмпиризм заедает профсоюзы. Они работают, они копошатся, они стараются, но они еще не научились обобщить и провести в жизнь то, что намечают». Эта исключительно правильная и яркая характеристика целиком относится к работе профсоюзов и в настоящее время.

Разукрупнение профсоюзов непосредственно коснулось и работников кинематографии. ЦК Рабис, об'единявший ранее работников всех видов искусств, раз'единен на два союза. Отряд кинематографистов и фотоработников будет иметь свой профсоюз кино-фотоработников со своим Центральным комитетом союза.

ЦК Рабис до сих пор об'единял всех работников всех областей искусств. Не секрет, что главной массой для него являлись театральные работники, а основой работы — театр. Но значительной составной частью союза Рабис, выросшей в огромную армию, являлись и киноработники, которых к 1934 г. насчитывается уже свыше 40 тысяч, а с работниками киномеханической и фотохимической промышленности — до 55 тысяч человек. Кинопроизводство, проходившее за последние годы через сложнейшие процессы качественной перестройки освоения более высокого уровня работы (звуковое кино), создания своей отечественной технической базы, нуждалось в исключительном внимании. И здесь союз Рабис сильно отставал. Руководя всеми отраслями искусств, ЦК Рабис не мог уделить кино должного внимания.

Сейчас кинематографисты получают свой ЦК. И если раньше только один-два человека в ЦК союза знали и занимались вопросами кино, то теперь специальная руководящая организация целиком отдает себя исключительно заботам о процветании кинематографии, будет активно, повседневно участвовать в ее работе, тесно связанная с широкими массами киноработников.

Создание самостоятельного профсоюза должно решить задачу организации и развития своей кинематографической общественности. Можно без преувеличения сказать, что новый союз не справится с задачами, если он не сумеет организовать вокруг себя широкий актив из лучших людей кинематографии и фото и вместе с ними не выявит и не подымет новые пласты актива производственников кино-фотоработников. Это главная задача.

Союзу кино-фотоработников предстоит с первых шагов своей деятельности решить много важных организационных вопросов. Ликвидируются облотделы союза. Будут лишь уполномоченные ЦК союза по отдельным областям без всякого аппарата. Однако этим уполномоченным ЦК не надо поручать руководить профессиональной работой на кинофабриках. В Советском союзе огромная киносеть, которая в условиях старого союза была всегда на последнем счету. По численности работники киносети, а по профессии киномеханики составляют основную массу членов союза, распыленную на огромной территории Советского союза. Создав вокруг себя широкий добровольческий актив, не имея совсем канцелярий, уполномоченные ЦК должны добраться до глубокой сельской низовки, доведя туда союзное влияние, и организовать работу по воспитанию киномехаников, особенно сельских, являющихся там важнейшей кинофикаторской силой.

А кинофабрики, как наиболее сложная и труднейшая область производства, должны быть непосредственно связаны с ЦК союза без каких-либо средостений и перегородок. Но в этих условиях необходимо обеспечить значительное повышение авторитета фабкомов кинофабрик, укрепить их лучшими людьми, как это сделано уже на отдельных фабриках. лучше значительно наладить их работу. Творческие киноработники в первую очередь должны помочь этому.

Вопросы создания секций внутри союза должны быть разрешены ЦК в самом начале организации. Ясно, например, что для лучшего обслуживания фото нужна специальная секция фотоработников, а возможно, что и чисто профессиональная — фотографов.

Нужно создать группы актива по профессиональному признаку — операторов, режиссеров, актеров, художников, звукооператоров и через них приблизиться к профессиям, осуществляя в то же время задачу все большего перехода к работе на началах добровольного аппарата. Последнее особо важно в условиях резкого сокращения аппарата нового союза, работающего к тому же без средних звеньев.

Огромная работа должна быть проведена новым ЦК союза по культурно-политическому воспитанию киноработников и повышению их квалификации. Нужно широко развернуть ее среди киномехаников, особенно среди работников передвижек. Надо повести систематическую работу по политическому воспитанию, по овладению техминимумом, развернуть работу по марксистско-ленинскому воспитанию и повышению художественного мастерства среди творческих работников кинематографии. Работу эту нужно начинать немедленно, так как время учебы уже фактически началось.

Нет сомнений, что создание самостоятельного профсоюза кино-фотоработников всколыхнет кинообщественность, подымет ее активность на новую ступень и, успешно борясь за выполнение своих задач, будет способствовать тем самым закреплению и дальнейшему развитию того значительного качественного под'ема, какой сейчас переживает советская кинематография.

М. ГРИНБЕРГ

СПЛОЧЕННЫМИ РЯДАМИ ВОКРУГ НОВОГО СОЮЗА

Решение IV пленума ВЦСПС о создании самостоятельного союза кинофотоработников вызвало живейший отклик среди широчайших кругов советской кинообщественности и особенно среди творческих работников. Своевременность, важность и нужность принятого решения безоговорочно признается всеми. В беседе с нашим сотрудником режиссер **Барнет**, между прочим, заявил:

— Решение пленума ВЦСПС — верный залог того, что советская кинематография оправдает все надежды и требования, которые пред'явлены ей нашей великой родиной — СССР.

Об этом же говорит и режиссер **т. Гендельштейн:**

— Я верю, что наш вновь создаваемый молодой профсоюз станет с первых же шагов своей работы крепко и по-большевистски бороться за большую советскую кинематографию, за искусство высокой идейности, мастерства, культуры и оптимизма.

Только что вернувшийся из-за границы режиссер **т. Рошаль** (член фабкома Москинокомбината), ознакомившись с решением пленума ВЦСПС, подчеркнул всю целесообразность и необходимость его. В дальнейшей беседе т. Рошаль сказал:

— Наша кинематография выросла, окрепла и представляет собой значительный отряд — более **40 тысяч** человек. Продолжать руководить и обслуживать эту отрасль искусства «между прочим», попутно с другими смежными отраслями искусства, как это было до сих пор в работе ЦК Рабис, невозможно. Нам нужен самостоятельный профсоюз, и мы его получили. Сейчас задача каждого из нас активно включиться в работу и оказать максимальную помощь вновь организуемому ЦК. Хочу сделать несколько конкретных замечаний. Прежде всего — о творческих работниках. Их насчитывается около **3 тысяч** человек, однако их удельный вес значителен.

Поэтому с самого начала своей деятельности новый ЦК должен уделить им особое внимание. Второе замечание — об актерах. Необходимо, чтобы оба разделенных профсоюза находились в самом тесном, деловом контакте, обеспечили единообразную тарифную политику в отношении актеров, оркестрантов, музыкантов и т. д., иначе неизбежен ряд всевозможных затруднений. Нужна широкая, совместная, массовая работа.

О необходимости активного участия каждого киноработника в работе вновь создаваемого профсоюза говорит и режиссер **т. Пырьев.** Он считает, что каждый активист-общественник несет ответственность за работу своего профсоюза и обязан бороться за то, чтобы эта работа протекала успешно.

— Основное и главное внимание, — указывает т. Пырьев, — союз должен уделить производству. Такие фабрики, как Потылиха, имеющая две тысячи человек, или фабрика Ленфильм, или «Киноп» и т. д., являются ведущими предприятиями, и должны стать главной базой и опорой нового ЦК в его работе. А само руководство профорганизаций должно быть действенным, оперативным и конкретным. Нужно живое общение, частое и непосредственное, без канцелярской переписки и бумажных директив «сверху». Только тогда работа нашего нового союза будет успешной.

Присоединяясь к этому, режиссер **П. Галаджев** добавляет:

— Мы должны проявить такую активность, чтобы во главе местных профорганизаций стали наши лучшие активисты производственники, чтобы наша профорганизация почувствовала в нас крепкую опору для успешного развертывания своей работы и четкого выполнения задач, поставленных перед ней советской кинематографией.

Режиссеры Арменфильм тт. **Данизлян** и **А. Бек-Назаров** подчеркивают особую важность развертывания работы нового союза по обслуживанию национальных киноорганизаций. Тов. Бек-Назаров заявляет:

— Ни для кого не секрет, что союз Рабис, хотя и об'единял в себе работников всех отраслей искусств, был по существу актерским союзом. Вопросами кино Рабис занимался мало. И это тем более верно по отношению к национальным киноорганизациям. Им на местах и до сих пор уделяется недостаточное внимание. С организацией самостоятельного союза киноработников несомненно можно будет вплотную подойти к разрешению этих важнейших задач, стоящих перед искусством кинематографии.

Тов. СТЕЦКИЙ НА КИНОФАБРИКЕ

ЛЕНИНГРАД. (По телеграфу от наш. корр.). Кинокомбинат Ленфильм посетил приехавший в Ленинград зав. отделом культуры и пропаганды ЦК ВКП(б) тов. **А. И. Стецкий.**

В звуковом просмотровом зале т. Стецкому были показаны заснятые куски картин **Эрмлера**—«Крестьяне» и **Козинцева** и **Трауберга** —«Юность Максима».

В беседе с работниками фабрики т. Стецкий выразил свое удовлетворение просмотром, который произвел на него большое впечатление. Особенно хорошо т. Стецкий отозвался о «Крестьянах», сказав, что, по его мнению, Эрмлер в будущей картине создает такие образы, равных которым по силе мы не знаем ни в литературе, ни в смежных искусствах.

АР. КИН

„СОЗДАДИМ ИСКУССТВО СТРАСТНОЕ И МУДРОЕ"

ВЫСТУПЛЕНИЕ т. С. С. ДИНАМОВА НА СОБРАНИИ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ МЕЖРАБПОМ

В Межрабпом на-днях состоялось собрание творческих работников, посвященное итогам с'езда советских писателей. На этом собрании, встреченный аплодисментами, выступил **т. С. С. Динамов** — зав. Сектором искусств отдела культуры и пропаганды ленинизма ЦК ВКП(б). Тов. Динамов в своей речи сказал следующее:

— Если из воздуха из'ять какую-нибудь его составную часть, то нельзя будет дышать. Так и литература стала составной частью воздуха нашей страны.

Как верно сказал т. **Стецкий**, с'езд писателей взял такой разбег, что даже его устроители, собственно, не знали, как же остановить этот волнующий поток, который вырвался из Колонного зала, пронесся над всей нашей страной и вызвал живой отклик далеко за пределами Советского союза.

Историческое значение с'езда в том, что он собрался на грани двух пятилеток, он подытоживает первую пятилетку и вклинивается во вторую. В этом суть с'езда, как настоящего исторического явления.

С'езд необычайно высоко встал над страной потому, что огромные массы книг поднимали его кверху. На с'езд приходили хозяева литературы — красноармейцы, рабочие, колхозники, пионеры, которые говорили по-хозяйски с писателями и пред'являли им счет. Это были разговоры людей, которые знают литературу, людей, которые знают литературное дело. С'езд подняла на руках вся страна, и подняла его потому, что эти руки были подняты книгами писателей.

Далее т. Динамов подробно анализирует литературные произведения советских писателей за прошедшие годы и образно характеризует их беспрерывный количественный и качественный рост.

Затем т. Динамов, подвергая разбору творчество и тенденциозность литературы, говорит:

— Товарищ **Жданов**, секретарь Центрального комитета ВКП(б), выступил на с'езде писателей и прямо сказал, что наша литература тенденциозна.

Но это — тенденция лучших людей мировой литературы, ибо не было никогда в истории литературы ни одного писателя, который не был бы тенденциозен. Возьмите Шекспира: уже кажется — на что широкий писатель, который брал огромные явления, давал их в руки своим читателям, точно путеводитель в жизни. Он буквально зажег фонарь перед своим читателем и пустил его с этим фонарем в жизнь. Но фонарь-то этот принадлежал классу, ради которого творил Шекспир. Вы можете взять трагедии, комедии Шекспира, и вы всегда увидите, что этот человек стремился дать лучшее, что было в его времени, и отбросить старую мораль, старую этику. Он взял дряблое тело феодализма, извлек из него старую застоявшуюся кровь и влил новую, свежую кровь буржуазии. В этом суть всего творчества Шекспира и это, конечно, — тенденция, но это — тенденция, которая светом своим ослепляет, тенденция, свет которой на весь мир бросает отблеск.

Вот такая тенденция нужна и нашей литературе. Каждый участник с'езда, каждый писатель понял, что беспартийность не сможет дать ему творческой зарядки. Это все равно, что стрелять холостыми патронами: шуму много, дыму много, но толку никакого. Лучше стрелять меньше, но вернее. Нам нужно искусство больших обобщений, искусство, которое берет нашу действительность не только в каком-то одном разрезе. Жизнь нужно брать целиком и найти такие образы людей, которые дали бы ее во всех направлениях.

Сила «Петра I» (А. Толстого) именно в том, что прошлое у него представлено во всей полноте: и крестьянство есть, и даже зачаточные рабочие есть, и война есть, и мир, и двор, и беднота, и рынок, и двореп Сила «Петра I» именно в том, что эпоха у него освещена всесторонне.

Это замечательный исторический оператор, светооператор, как у вас называется, который по-настоящему осветил действительность. А этого-то в нашей литературе и нехватало. Освещали зачастую один угол, и только в этом углу писатель изображал жизнь. Этого недостаточно.

Как же передать нашу действительность, которая наступает на нас, которая от каждого требует ответа и которую мы должны какими-то узлами наших мыслей и идей завязать и так завязать, чтобы ничто не разорвало эти узлы? **Нужно создать характер.**

Вот поэтому, когда мы говорим о Шекспире, разве мы вспоминаем, как он изображал жизнь двора? Нет, мы вспоминаем отдельных представителей времени, в которое жил Шекспир. Это Отелло, Дездемона, Ричард, Гамлет Когда вы думаете об этом, перед вами сразу возникают эти герои Шекспира. В этом-то и заключается сила Шекспира, что он дал характеры, которые показывают эпоху, а наши художники дают зачастую эпоху без характеров, которые этой эпохе присущи.

Творчество великих мастеров прошлого и творчество Горького учит нас, что нужно дать характер.

Это очень большой вопрос. Если эти характеры дать вне положений, то эти характеры завянут и погибнут. Характеры в литературе переживают людей. Книги, которые умирали вместе с авторами, — плохие книги,

Тов. С. С. ДИНАМОВ

книга должна жить сотни лет после автора.

Но дать типичный характер в типичных положениях, — это значит дать его в борьбе, ибо типичные свойства человека, свойства, которые его делают человеком, раскрываются в борьбе, а не в покое.

Что значит: дать характеры в их борьбе? Это значит, что **нужно подняться на высокую точку понимания мира.** Если ты будешь куравьем, который это огромное здание жизни проползет, ты ничего не увидишь. И вот один из вопросов с'езда об итогах учебы у **Джойса** подводит нас к самому сердцу разногласий по поводу характеров. В чем искусство Джойса? Художник становится микробом, который проникает в тело человека. Вы знаете, микроб не виден, но он может проникнуть во все, что есть у человека. Так и Джойс. Но, как известно, отличие микроба в том, что он подчиняется законам механики, а не законам общественным. Так и Джойс. Джойс искусство свое делает искусством механическим, ибо его в человеке интересует все. Для Джойса в жизни человека нет ничего неважного, нет ничего незначительного, ему важно все. Но если важно все, то значит все неважно. Поэтому у Джойса явления биологии занимают такое огромное место и поэтому Джойс описывает подробно публичные дома, половые переживания и т. д. Это «хикробиологический реализм».

Нужно ли учиться у этого художника? Таких художников нужно знать, но это не то наследие буржуазии, которое нам нужно. Учиться нам у них нечему.

Реализм Джойса — это реализм людей, для которых каждое маленькое явление будет колоссальным, ибо у них нет перспективы. Вопрос о высоте сознания, о точке, которую нужно найти, чтобы видеть мир, вот что предопределяет сознание характера. Нужно знать место каждого человека в строю жизни, как хороший командир знает место каждого красноармейца в строю. Вот что нужно знать каждому художнику. Если он этого не знает, характеры будут случайные. Это и было, кстати, в практике Межрабпомфильм.

Тов. Динамов указывает на необходимость отойти от голой эмпирики и зовет на путь тщательного изучения и полнокровного показа действительности. Затем т. Динамов говорит об эмоциональном насыщенном произведении, о разнообразии жанров.

Соболев, автор «Капитального ремонта», говорил, что нам нужно страстное искусство, искусство настоящего волнения. Разумеется, нам не нужно искусство истерическое. Еще Чернышевский говорил, что нам восклицательный тон не нужен. Ведь очень просто показать такое волнение в смысле формы, выбросить какие-то взволнованные слова, но это еще ничего не дает. Ведь нет более взволнованного художника, чем Горький, но его творчество—это спокойное, глубокое озеро.

Нужно волнение от мысли, нужно, чтобы художник так проник мыслью в действительность, чтобы дать и героям своим и тем самым читателю настоящие большие страсти. У лучших художников, в частности и в особенности у Шекспира — люди гигантских страстей: уж если любовь, так любовь, уж если ненависть, так это ненависть, и более ненавидящей ненависти, чем у Шекспира, нет, но нет и более нежной любви. Вот это — диапазон, когда каждая эмоция, каждое чувство становится огромным и разящим. Вот чего нехватало нашему искусству. Слишком много спокойствия, слишком мало мысли и глубоких настоящих страстей.

На с'езде со всей силой было подчеркнуто, что нам нужны самые разнообразные жанры и самые разнообразные формы искусства. В своем выступлении **Кольцов**, например, говорил о юморе, о сатире. Это имеет прямое отношение и к кино. Не нужно думать, конечно, что каждая новая картина — это новый жанр и каждый режиссер — праотец целой школы. Отдельная картина — это отдельная картина.

Подводя итоги деятельности с'езда, т. Динамов, заканчивая свою речь, заявляет:

— С'езд был с'ездом настоящего политического единства, дружной и напряженной творческой дискуссии, без всякого признака групповщины. Групповщины на с'езде не было. Это — урок знаменательный.

Я думаю, что если каждый из нас по-настоящему продумает, что было на с'езде, то он скажет себе, что **для работников кино главное сейчас — это создать искусство страстное и мудрое.** Вот за мудрое и страстное искусство нам нужно биться. Если мы будем биться по-настоящему, то мы такое искусство создадим, ибо другого искусства рабочему классу и мировой революции не нужно.

ВПЕРЕД, НЕУКЛОННО ВПЕРЕД!

Выступление **т. Зархи** на с'езде писателей прозвучало как острейшая критика установок руководства ГУКФ. Неудивительно, что между оценкой состояния кинематографии, которую дал **т. Юков**, и выступлением т. Зархи лежит непроходимая пропасть.

Тов. Юков считает большим достижением «Петербургскую ночь», «Грозу» и «Пышку», а т. Зархи считает, что громыхание слабенькой «Грозы» и появление таких картин, как «Петербургская ночь», «Иудушка Головлев», «Поручик Киже» и прочие «марионетки» является списком поражений советской кинематографии.

Эти «марионетки», по мнению т. Зархи, принижают значение советской кинематографии, которая имеет в своем реестре такие картины, как «Мать», «Потемкин» и «Турксиб». «Рядом с блистательным языком «Броненосца», глубоким языком «Земли», мы имеем мещанский язык «Иудушки Головлева» и немощное косноязычие целого ряда других фильм».

Целый обвинительный акт против художественной кинематографии. Ведь перечисленные картины—лучшее, что вышло за последний год, что же тогда говорить о других картинах? Если оценка т. Зархи верна, если советская кинематография утеряла «свой большой стиль и большое искусство», тогда мы имеем дело с явлением, которое иначе не может быть названо, как деградацией.

Не лучше обстоит, по мнению т. Зархи, с привлечением писателей в кино. Никто из писателей ничего не дал кинематографу: ни **Вишневский**, ни **Павленко**, ни **Славин**, ни **Олеша** и др. «Киноискусству не нужны варяги. Ему не нужны ни гости, ни филантропы. Ему нужны работники, квалифицированные мастера, владеющие всеми тонкостями этого искусства». А т. Юков считает, что писатели «ввели в сценарии нового героя, живого человека с плотью и кровью», т. Юков называет тех же писателей, что и т. Зархи, но со знаком плюс.

И в этом вопросе — кардинальные расхождения между руководством ГУКФ и т. Зархи.

Даже борьбу за сюжетную фильму т. Зархи считает допустимой в пределах общих пожеланий: кто захочет, тот и будет ставить, а декретировать сюжет, как обязательное условие — ошибка.

Пройти мимо выступления т. Зархи совершенно невозможно, так как оно сделано человеком, знающим кинематографию и умеющим видеть перспективы ее развития.

Достоинство речи т. Зархи состоит в том, что он правдиво сказал то, что думают многие, но не говорят, или говорят «наоборот».

Тов. Зархи абсолютно прав в своем горячем выступлении против тематики картин последнего выпуска. «Гроза», «Петербургская ночь», «Пышка» — это не столбовая дорога советской кинематографии, на каком бы уровне мастерства ни стояли эти картины. Эта тематика имеет право на существование, когда она находится в ряду с современными темами. Но если в первом ряду стоит «Иудушка» и «Пышка», а темы социалистического строительства отсутствуют, то т. Зархи имеет право кричать об этом с трибуны всесоюзного с'езда писателей.

Он прав в своем требовании, чтобы каждая «Пышка» имела десяток современных картин. «Гроза» и «Петербургская ночь» не могут заменить актуальных современных картин — т. Зархи перечислил список тем, которые ждут советских художников. Он зовет в наступление на передовые и актуальные темы, он против отсиживания в окопах дней прошлого столетия.

Это требование т. Зархи найдет поддержку у всех передовых кинематографистов, и его слово несет в себе силу прогрессивной критики.

Борьба за современную актуальную тематику, которую необходимо вести со всей настойчивостью, никак не должна закрывать перед нами того ценного, что принесли перечисленные картины последнего выпуска. Тов. Зархи указывает на то, что киноруководство допустило тематический прорыв или не сумело добиться более актуальных тем, но он вместе с водой готов выплеснуть и ребенка.

Мы не считаем выпущенные картины образцами, но у них есть одно несомненное качество — они живут и двигают советскую кинематографию вперед в овладении драматургией сюжетом, образом. Тысячу раз повторяли во все времена, что живой щенок лучше мертвого льва, что заглядывать вперед лучше, чем оглядываться назад. Нельзя без конца молиться на «Потехкина», который имеет уже большую давность, и не видеть того нового, что дает кинематография.

Тов. Зархи делает огромную принципиальную ошибку, когда он зовет назад к «Потемкину». Он не видит того нового, что принесла с собой «громыхающая» «Гроза» и другие «марионетки». Он забыл о «Путевке», о «Встречном», которые намного двинули вперед звуковую фильму.

Если считать, что «Потемкин» до сих пор является недосягаемым идеалом, то значит развитие советской кинематографии за последние десять лет шло по ошибочным дорогам, значит советская кинематография деградировала. Но кто поверит в такое утверждение? Не поверит и сам т. Зархи.

Нет никакой необходимости развенчивать «Потемкина», который вошел в историю советской кинематографии как фактор огромного революционизирующего значения. «Потемкин» дал жизнь многим прекрасным фильмам, а С. М. Эйзенштейн воспитал и воспитывает основную массу режиссерских кадров. Но разве можно строить социалистическую кинематографию, опираясь только на «Потемкина» и С. М. Эйзенштейна? Самое дорогое оружие морально изнашивается, когда появляются более современные средства борьбы. Как бы ни ценен был боевой корабль, но когда он морально изнашивается при появлении более совершенных кораблей, его сникают с вооружения.

Весь вопрос в том: устарел ли «Потемкин», или он попрежнему стоит на парах и готов к бою?

После «Потемкина» были: «Мать», «Земля», «Потомок Чингис-хана», «Путевка», «Иван», «Встречный». Это — вехи советской кинематографии.

Одна «Земля» давно амортизировала «Потемкина», а где «Мать» и «Потомок Чингис-хана»? Где «Путевка» и «Встречный»?

Надо обладать какой-то особой слабостью, чтобы не видеть «Встречного» и его воздействия на советскую кинематографию.

«Назад к «Потемкину» — лозунг ошибочный и вредный. Надо видеть новое, уметь его находить в каждой новой картине, как бы незначительно это новое ни было.

Советская кинематография обогнала «Потемкина» и обгонит «Землю» и «Встречный». Наше уважение к «Потемкину» нисколько от этого не уменьшается. Задача советской кинематографии в том и состоит, чтобы сегодня сказать то, что будет новым словом в сравнении с вчерашним днем и устареет завтра.

Разве можно сомневаться, что вместо одного Эйзенштейна вырастет много Эйзенштейнов?

Это закономерно, в этом особенность нашей страны. Мы движемся вперед и выдвигаем новых людей, новые дарования.

На с'езде писателей отмечалось, что некоторые писатели, имеющие исключительные заслуги перед советской литературой, немного устарели, потому что сохранили свою старую литературную форму при изменившихся условиях. Неужели «Потемкин» имеет такую форму, которая не стареет во все времена? Это неверно. Также неверно, что классики создали произведения, которые не стареют. Форма этих произведений, конечно, устарела.

Тов. Зархи стоит в передовых рядах советской кинодраматургии. Он правильно борется за современную тематику, и мы абсолютно согласны с ним во всем, что касается тематики. Но он делает, на наш взгляд, огромную ошибку, когда не хочет видеть ростков нового в картинах последних лет и зовет назад к прошлому.

Еще больше неправ т. Зархи в своем отношении к писателям. Он всем писателям, написавшим сценарии, поставил «неуды». Он предсказывает Олеше, что его блестящие диалоги «Строгого юноши» станут вдруг серыми и бесцветными. Почему такие пессимистические предвидения? Нам кажется, что сценарий Олеши толкает режиссера на путь искания новых форм, новых средств выражения. Такую возможность допускает и т. Зархи, но только потому, что имеются квалифицированные специалисты, которые переделают сценарий Олеши.

Тов. Зархи тут дважды неправ: и по существу и тактически. Ряд сценариев, написанных писателями-художниками, является ценными произведениями для кинематографа. Развитие звукового кино толкает нас не в сторону нахождения границ, отделяющих кино от других искусств, а наоборот, в сторону максимального сближения и взаимодействия искусств.

Драматург, еще не владеющий всеми тонкостями кино, может все же освоить киноспецифику сценария. И в этом ему должен помогать квалифицированный сценарист. От этого сценарий не перестает быть произведением писателя. Так «принимать» писателей, как это делает т. Зархи, мало совместимо с линией привлечения писателей.

Тов. Зархи оказывает сомнительную услугу советской кинематографии в своем требовании не «декретировать» сюжет. Сюжетные сценарии только начали появляться, они стоят огромных усилий и борьбы. Заявление т. Зархи размагничивает и отбрасывает к тем временам, когда отсутствие сюжета маскировалось высокой идейностью и «новой» драматургией, а на самом деле выпускалась агитпропкартина. Ослабление борьбы за сюжет отбрасывает нас назад.

Выступление т. Зархи имеет большое значение для советской кинематографии.

Это выступление играет роль сигнала для проведения солидной дискуссии по творческим вопросам. Материала накопилось много, и он требует обсуждения[1].

Н. ПРЯМИКОВ

[1] Продолжаем обсуждение (см. газ. «Кино» № 40 и 41).

ЗА ТЕХНИЧЕСКОЕ ВООРУЖЕНИЕ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

СОВЕТСКИЙ С'ЕМОЧНЫЙ АВТОМАТ

В с'емочной работе, особенно в хронике, серьезное значение имеют с'емочные автоматы. Автомат имеет ряд преимуществ: готовность автомата в любой момент к с'емке, работа без штатива, легкая оперативность, возможность снимать с любого пункта, куда не всегда можно установить штативную камеру и т. д.

Из автоматов, применяемых в СССР, наиболее часто встречаются: **«Сент», «Кинамо»** и **«Аймо»**. Лучшим считается последний. Если внимательно разобрать эти автоматы и сравнить их конструкции, то в первую очередь бросается в глаза отсутствие контроля наводки на фокус. Операторы ориентируются только шкалой кремальеры. Второе — автоматы работают от нажима пускового рычага, автоматически давая определенное число кадров в секунду. Третье — кассетная емкость этих аппаратов не превосходит 30 метров («Сент» — 5 м., «Кинамо» — 25 м. и «Аймо» — 30 м.). Специфичность работы автомата требует от него весьма большой надежности в работе, отсюда тщательность его изготовления, а следовательно, дороговизна этого типа аппаратов сама собой ясна.

Практика изготовления с'емочной аппаратуры в экспериментальном цехе Московской фабрики Союзкинохроники показала, что автомат требует исключительного внимания к точности изготовления деталей и к сборочной работе. Заграничные с'емочные автоматы, помимо сложного внутреннего устройства, имеют еще внешний габарит с оригинальной фигурацией. Это заставило меня задуматься над созданием автомата новой конструкции, как можно более дешевого, простого и в то же время дающего с'емочные результаты не ниже заграничных.

При конструировании нового советского автомата мной были приняты для начала следующие требования: емкость—30 м., портативность, легкий вес, низкое положение центра тяжести, возможность проверить наводку на фокус, рассматривая изображение на пленке через лупу, устранение заедания на морозе, упрощенная фигурация корпуса, максимальное раскрытие обтюратора, превосходящее 180 градусов. Отдельный грейферный механизм, легкая зарядка, закрытые кассеты, протяжная способность—15 метров в один завод, возможность регулирования скорости, переход с завода пружиной на электромотор и т. д.

Проработав, согласно этих требований, принципиальную схему автомата, я получил:

Корпус с фигурацией, легко обрабатываемый на токарном станке.

Положение заводной пружины внизу аппарата, на оси симметрии, и, следовательно, главный вес оказался в нижней части автомата, что следует расценивать, безусловно, ценным с точки зрения устойчивости автомата во время работы.

Грейферная, наиболее ответственная часть, монтируется отдельно от механизма.

Внутреннее устройство таково, что позволяет дать сквозную наводку (через лупу).

Легкий вес, не превосходящий веса «Аймо».

Такой с'емочный автомат уже изготовляется на Московской фабрике Союзкинохроники экспериментальной бригадой инженера Ксандрова.

Вся конструкция аппарата приспособлена для четкой, быстрой работы оператора, хроникера. Применение кассет закрытого типа позволяет вести зарядку на свету, без мешка. Обтюраторная система проработана совместно с грейферной и ввиду большего открытия обтюраторной щели (свыше 180 градусов) дает возможность пользоваться, при с'емке статических кадров или не быстрых профильных движений, меньшим освещением, т. е. применять оптику с малой светосилой. Щель обтюратора легко меняется, значит, возможны любые варианты.

При построении модели аппарата принимается во внимание работа каждой детали, изучается производственный процесс ее изготовления, термическая обработка, качество материала, и, таким образом, по данному автомату экспериментальный цех Союзкинохроники получит весьма подробный материал, который позволит в недалеком будущем приступить к серийному выпуску автомата.

С. УСЕРДОВ

РАБОТАЕТ БЕЗОТКАЗНО

Я первый из операторов Союзкинохроники начал снимать **тенущие** сюжеты, входящие в число выполняемых мною производственных заданий **на первом** производственном экземпляре советского с'емочного автоматического аппарата, созданного конструкторами Московской фабрики кинохроники.

В экспедиции на Северный Кавказ (празднование в Нальчике по случаю вручения Кабардино-Балкарии ордена Ленина) я снял нашим советским автоматом около 150 метров: **общие планы** праздника, танцы в горах на фоне Эльбруса, горные **панорамы** и т. д. Я снимал также этим аппаратом 1 мая на Красной площади, в частности, снял выход правительства из Кремля и прохождение к трибуне **(длительная панорама).**

Все время аппарат работает **безотказно.** Мелкие неполадки (заедание и т. п.), вполне понятные для первого производственного экземпляра аппарата, я сразу же ликвидировал непосредственно на месте с'емки. **Механическая часть работает прекрасно.**

К дефектам аппарата надо отнести невысокое качество об'ектива (в этом никак не повинны, конечно, наши конструкторы), а также то, что в его конструкцию перенесены из конструкции заграничного автомата «Аймо» бабины, мешающие перезаряжать пленку на свету. Нужно в дальнейшем бабины заменить кассетами.

Есть полная уверенность в том, что при дальнейшем освоении аппарата мы не только устраним этот дефект, но настолько усовершенствуем его будущую конструкцию, **что оставим далеко за собой «знаменитый» «Аймо».** Долг каждого оператора, кинохроникера — в первую очередь, **помочь** в процессе своей производственно-с'емочной работы дальнейшему освоению советского с'емочного автомата.

Оператор Б. ЦЕЙТЛИН

Один из конструкторов с'емочного автомата техник С. Усердов

ЛЕГКАЯ, СОВЕРШЕННАЯ, ПОРТАТИВНАЯ

Быстрота и оперативность — вот «девиз» хроники, легкой кавалерии советской кинопромышленности. Кинохроника должна уметь проникать в самые различные, самые далекие уголки Советского союза, своевременно отображать на пленке все наиболее яркие факты нашего социалистического строительства, все наиболее яркие и значительные события в жизни нашей страны. С этой задачей кинохроника может особенно успешно справиться при условии вооружения всей армии кинохроникеров, разбросанных по Союзу, **легкой, совершенной, портативной киноаппаратурой.**

За создание этой аппаратуры взялись сами работники кинохроники. Союзкинохроника развернула большую работу по техническому вооружению, по технической реконструкции кинопроизводства. Технические силы, сосредоточенные на Московской центральной фабрике, добились больших, совершенно реальных результатов в этой области.

За небольшой, сравнительно, период времени фабрика сумела в значительной мере обновить техническую базу и вооружить себя новой киноаппаратурой. В течение 1933 г. создан: «Хроникон» — 60-метровый, облегченного типа, профессиональный аппарат, с жироскопическим штативом, конструкции оператора **Константинова.** В 1934 г. этот аппарат пущен в малосерийное производство. Бригада Константинова уже выпустила 3 аппарата.

Ксандров и **Усердов** осуществили ряд сложнейших технических задач по оборудованию фабрик хроники. В 1933 г. ими изготовлены два звуковых блока к копировальным аппаратам «Дерби» «Мотипо». Они же освоили сложнейшее производство с'емочных автоматов. Изготовлено два аппарата, уже показавших в работе на Харьковской и Центральной фабриках высокие технические качества. В 1934 г. будет выпущено 10 таких автоматов.

Один из конструкторов бригады Ксандрова и Усердова оператор **Леонтович** сконструировал подводный с'емочный аппарат «ЛУ», для с'емки на больших глубинах, до 20—30 метров.

Механиком фабрики т. **Ремер** смонтирован и пущен в производство в 1933 г. «Лихтваген» на 500 ампер. В 1934 году под его руководством Центральная фабрика выпускает находящиеся уже в монтаже два «Лихтвагена» с моторами ЗИС-5, на 500 ампер каждый. По конструкции тов. Ремера изготовлены: немая «Мавиола» для монтажа фильм и звуковая моталка для подборки негатива. В 1934 г. будет изготовлено 5 немых и 2 звуковых «Мавиолы» такого же типа.

В настоящее время бригадой Ксандрова, Усердова и Бертрана заканчивается разработка звукомонтажного стола с особым оптическим выравнивателем (непрерывное движение ленты). Конструктору **Диппе** для изготовления эксцентрика этого выравнивателя понадобилось сооружение целого большого автоматического станка, при помощи которого с совершенной точностью удалось выфрезеровать эксцентрик. Благодаря этому звукомонтажный стол дает возможность отбрасывать изображения на экран размером 1 × 1.

Кроме того, решение этой задачи открывает возможности к ряду прикладных конструкций «Лита», «Мавиола» и прочих, основанных на непрерывном движении пленки.

Конструктора Ксандров и Усердов выпускают в этом году советский с'емочный 30-метровый автомат с удобообтекаемой формой, по весу легче американского «Аймо», с наводкой на фокус, в отличие от существующих мировых образцов.

Победы в области техники имеют не только практическое, но и сугубо принципиальное значение. Создать крепко спаянный коллектив борцов за советскую кинотехнику, направить техническую мысль на создание собственной, отечественной советской киноаппаратуры — это значит освободить нашу кинопромышленность от импортной зависимости и в дальнейшем занять передовые позиции в кинотехнике. Примером этого может служить изобретение оператора Леонтовича, о котором мы можем говорить, как о большой победе советской техники, ибо сконструированный в Америке подводный аппарат значительно отстает по своим возможностям от советской подводной камеры. Автоматический ход аппарата Леонтовича — 120- метр. кассеты с синхронной наводкой на фокусе — выгодно отличает ее от существующего американского аппарата с малой емкостью пленочных кассет и ручным ходом.

Первые результаты говорят о том, что у нас есть все возможности для того, чтобы радикально **изменить** существующую техническую базу. Надо только руководителям предприятий всегда помнить основной лозунг партии в борьбе за овладение техникой: «Большевики должны овладеть техникой».

Директор Московской ф-ки Союзкинохроники И. М. ПОДОГОВ

ДЛЯ ПОДВОДНЫХ С'ЕМОК

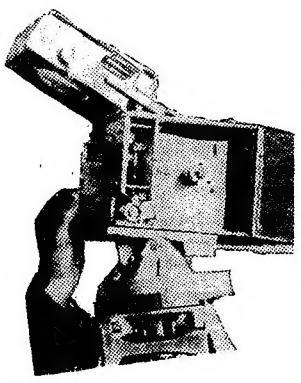
В 1930 г., работая в отделении хроники на Дальнем Востоке, я начал упорно работать над созданием такой с'емочной аппаратуры, при помощи которой можно было бы проникнуть вглубь моря и «поднять» на экран все, растущее и живущее в море.

За четыре года я сделал больше десяти вариантов аппарата. Передо мной стояла задача сконструировать аппарат, который имел бы корпус устойчивый против давления воды и был бы абсолютно водонепроницаемым. Кроме того, аппарат должен иметь приспособление, дающее оператору возможность наводить на резкость, возможность визировки и определения степени освещенности снимаемого об'екта, что является одним из основных моментов условий успешной работы под водой.

Наконец, такая камера, удовлетворяющая большинству требований, была сконструирована мною. Корпус рабочей экспериментальной модели сделан из 4-мм. стали с герметически запирающейся эксцентрическим замком дверью. Делится корпус на 2 составных части: заднюю (транспортную), в которой находится транспортирующий механизм, и переднюю (оптическую), в которой находится оптическая часть, с'емочное окно и короб оптического визира. Транспортная лентопротяжная часть механизма не представляет собою ничего особенно принципиально интересного. Оптическая часть аппарата состоит из двух синхронизированных об'ективов —с'емочного и визирующего.

Визир выходит сбоку аппарата и дает возможность наблюдать за кадром и находить на резкость стоя самим аппарата (оператор работает в водолазном костюме). Аппарат приводится в действие при помощи Гозовского моторчика в 12 вольт, соединенного кабелем с аккумулятором, находящимся на поверхности.

На задней стенке аппарата расположены контрольные приборы: метромер и таксометр (показатель скорости), освещенные электролампочками. Там же, на задней стенке, находится



С'емочный аппарат «Хроникон, сконструированный оператором А. Константиновым

и наводка на фокус. Во избежание качки, неизбежной при связи аппарата с поверхностью, аппарат устанавливается на специальном штативе, сделанном из металла (ножки из труб). Штатив имеет вертикальную и горизонтальную панорамы, приводимые в действие одной ручкой-рычагом.

Для проведения экспериментальной с'емки и проверки конструкции аппарата фабрика командировала меня в центральную базу Эпрон, где я должен испытать свой аппарат, утвердить или изменить целый ряд деталей и принципов. Дальше я должен определить возможности использования аппарата под водой, путем с'емки на различных глубинах, различных по своим световым и грунтовым (естественным фоновым) условиям об'ектов, а также всесторонне изучить весь комплекс условий и возможностей с'емки под водой при естественном солнечном, а также и при искусственном освещении.

ЛЕОНТОВИЧ.

ОПТИЧЕСКИЙ ВЫРАВНИВАТЕЛЬ

Оптический выравниватель — наиболее важная и ответственная часть звукомонтажного стола. Поэтому экспериментальный цех Московской фабрики Союзкинохроники больше всего внимания уделяет изготовлению этой детали.

Приступив к работе над оптическим выравнивателем, экспериментальный цех решил отказаться от конструкции с мальтийским крестом.

Цех спроектировал оптический выравниватель с непрерывным движением пленки. Такой выравниватель, основанный на колебаниях зеркала, установленного в ходе проектируемых лучей, показал весьма неплохие результаты.

Устойчивость проекции, хорошая освещенность экрана размером 30 на 40 см. в незатемненном помещении цеха, незначительный шум механизма, легкая зарядка пленки и компактные габариты дают право утверждать, что эта конструкция найдет применение как в звуковых монтажных столах, так и в настольных режиссерских приборах («Лита», «Мавиола» и т. д.).

Результаты двухмесячных испытаний модели, а также большие усилия, затраченные на изготовление эксцентрика для пальца зеркала (пришлось изготовить специальный копирстанок), показали, что экспериментальный цех овладел за истекший период расчетами и изготовлением оптических выравнивателей.

Сейчас усилия направлены в сторону отыскания конструкций, дающих наименьшие дефекты проекции.

Заманчивые перспективы (уменьшение износа пленки, большая освещенность экрана) при разрешении проекции фильм с ее беспрерывным движением заставили нас выставить к оптическому выравнивателю более высокие требования, чем это нужно непосредственно для звукомонтажного стола. В результате этих соображений была произведена разработка оптического выравнивателя с принудительным движением зеркала непосредственно от движущейся пленки.

Инженер Е. КСАНДРОВ

ХРОНИКОН МОДЕЛЬ „Б"

Благодаря поддержке Союзкинохроники мне удалось довести до конца работу над конструкцией с'емочного аппарата, начатую несколько лет назад. Первый экспериментальный экземпляр камеры «Хроникон» был готов и испытан в августе 1933 г.

Камера «Хроникон» ничем почти не отличается от стандартных камер «Дерби» или «Аскания», кроме емкости кассет. При емкости кассет в 60 метров «Хроникон» имеет вес 5,3 кг и по об'ему он в полтора раза меньше «Аскании». По внешнему виду, отделке и техническому оснащению «Хроникон» напоминает «Аскению». Весь механизм поставлен на шарики. Имеется счетчик, мультипликатор, наплыв, дырокол, сквозная наводка с переворачивающейся шестикратной лупой, оригинальной конструкции оптический визир, тубус и пр.

Для камеры сконструирован специальный облегченного типа штатив весом 7,5 кг с поворотной головкой по горизонтали на 360 градусов и по вертикали на 82 градуса.

Отверстие кремальеры и штыковой замок рассчитаны так, что любой об'ектив в оправе «Аскании» или «Дерби» кроме («Эль») подходит к «Хроникону» без всякой подгонки. Это очень важно, ибо дает возможность использовать импортную светосильную оптику.

Вес всего комплекта, считая футляры, чехлы, оптику, набор инструмента, кассеты и пр., **20—21 кг.**

Особым достоинством «Хроникона» является простота и доступность ремонта его механизма. В последних аппаратах все основные детали взяты от проекторов ГОМП и ГОЗ, и в случае износа очень легко могут быть заменены. В эксплоатации «Хроникон» показал высокое качество работы и по постановлению ГУКФ, признан основной моделью советской хроникерской камеры.

С января этого года на Московской фабрике Союзкинохроники под моим руководством работает мастерская по изготовлению хроникона. Выпущенные в мастерской аппараты работают

Конструктор с'емочной хроникальной камеры А. Константинов

сейчас в Казани, Владивостоке и Москве.

В августе будут сданы в эксплоатацию еще 5 шт. Всего в 1934 г. мы выпустим 15—20 комплектов. Полная себестоимость комплекта 10 тыс., не считая оптики.

В настоящее время все детали аппарата (кроме томповских и ГОЗ) делаются в мастерской Московской фабрики Союзкинохроники целиком из советских материалов. Неразрешенным остается только вопрос оптики. На сегодня мы имеем пока два советских об'ектива (50 и 135 мм.), но Ленинградский оптический институт обещает к концу этого года дать об'ективы в 35 и 75 мм. светосилой—2,7.

Необходимо немедленно пустить «Хроникон» в серийное заводское производство.

К концу 1934 г. я должен закончить конструирование звукокинос'емочных передвижек «Хроникон модель Г», отличительной чертой которой будет так же, как у «Хроникона модель Б», малый вес, габарит и простота конструкции.

А. КОНСТАНТИНОВ

ИМЕЕТ БУДУЩЕЕ

Дирекцией фабрики мне было поручено **испытать первый** советский кино с'емочный аппарат **«Хроникон»**, сконструированный Н. Д. Константиновым и под его руководством изготовленный в специальной мастерской Московской фабрики Союзкинохроники.

Первую с'емку я провел 1 марта. Был морозный солнечный день. Снимали лыжную эстафету в Останкино.

Около полутора метров до места с'емки пришлось итти на лыжах. Здесь сказалось первое положительное качество «Хроникона» — его необыкновенная **легкость,** дающая возможность быстро передвигаться с аппаратом. С самого начала аппарат проявил замечательную «работоспособность». **Ход аппарата был легкий и равномерный. Жироскоп штатива работал великолепно. Светосильная лупа позволяла следить за движущимся об'ектом.**

Несмотря на то, что я первый раз в жизни работал жироскопом и мне пришлось делать сложные диагональные панорамы, результаты были вполне **удовлетворительные.**

Аппарат пробыл около четырех часов на морозе, но это не отразилось на работе механизма, он «не заклёл».

Следующая с'емка прошла на стадионе «Динамо». Сюжет — мастер советского спорта Мельников. На этот раз «Хроникон» выявил **большие возможности** в области **спортивной с'емки.** Жироскоп работал **идеально.**

После длительных и серьезных испытаний «Хроникона» можно притти к следующим выводам:

Аппарат прекрасно приспособлен для событийных с'емок.

Легкость, простота в обращении обеспечивают оператору чрезвычайную подвижность и быстроту в работе.

Хорошо сконструированный жироскоп штатива делает аппарат незаменимым для спортивных и воздушных с'емок (головка штатива может крепиться к турели самолета).

Горизонтальная и вертикальная панорамы по плавности хода не уступают заграничному «Аккелею».

Транспортирующий механизм работает безукоризненно, кадр устойчив, царапин и засветов нет.

К числу **недостатков** «Хроникона» следует отнести чрезвычайно неудобный **конгрессорный винт,** который в следующих моделях можно будет вывести на бок. **Неудобен** и глазок лупы.

В результате работы на «Хрониконе» я с полной уверенностью заявляю, что «Хроникон» выдержал испытание и должен получить все «права гражданства» не только в хронике, но в кинематографии вообще. «Хроникон» несомненно имеет **большое будущее.**

Оператор Д. РЫМАРЕВ

Оператор-конструктор камеры подводной с'емки Ф. Леонтович

СВОИМИ РУКАМИ

Всесоюзный трест Союзкинохроника **сумел воспитать подлинно оперативных работников. Об этом ярко свидетельствует работа кинооператора-челюскинца Аркадия Шафрана.**

Но этого мало. Кинохронике нужны не только оперативные подвижные люди, **но и оперативная подвижная техническая база, совершенная и портативная аппаратура,** приспособленная к быстрой переброске с места на место, ибо работа кинохроники проходит в постоянном беспрерывном движении. От качества и общего состояния технической базы, от уровня технического вооружения и его соответствия специфике работы хроники, от наличия соответствующей киноаппаратуры в большой степени зависит успешное выполнение задач, возложенных на кинохронику.

Этого, к сожалению, до сих пор еще **не поняли** те, кому этим, т. е. техническим вооружением кинематографии, «ведать надлежит». Нужно прямо сказать, что при все возрастающей технической оснастке наших прекрасно оборудованных фабрик, производящих игровые фильмы, для технического вооружения хроники почти ничего не сделано.

Кинохроника обладает до предела ограниченным количеством кино с'емочных аппаратов, в основном старых систем с изношенностью значительного числа их до 50—70 проц., с крайне низкой обеспеченностью оптикой. И даже кинохроникеры челюскинского похода, в частности, снимавший в ледовом лагере оператор-челюскинец Аркадий Шафран, имели (этому просто трудно поверить) только один с'емочный аппарат, и тот к тому же заимообразно взятый у Потылихи.

Союзкинохроника имеет на своей Московской фабрике всего 1 звукозаписывающий стационарный аппарат плюс звукопередвижки, с 50-проц. технической и полной 100-проц. моральной изношенностью, и два «с грехом пополам» работающих аппарата на Ленинградской и Харьковской фабриках. Огромное значение звукового вооружения кинохроники, недооцениваемое соответствующими «ведомствами», очевидно.

С недооценкой дела технического вооружения хроники пора, наконец, покончить. Уровень технической базы кинохроники должен быть поднят хотя бы за счет обилия излишеств, которыми располагают наши большие фабрики по производству художественных фильм. Ошибка должна быть исправлена немедленно.

Пока же эту ошибку успешно исправляет сама... кинохроника. Ни от кого не получая и не ожидая помощи, Союзкинохроника сама, собственными силами, практически взялась за укрепление и создание новой, более совершенной и отвечающей специфике хроники технической базы.

Трест Союзкинохроника в лице его руководителя т. Иоселевича возглавил инициативу отдельных работников системы, активно добивающихся осуществления ряда технических задач, собрал их (Константинова—из Ростовского отделения, Леонтовича—Дальневосточного и т. д. и т. д.) в Москву, на центральную фабрику, дал помещение, инструменты и сказал: работайте! И вот, в течение полутора лет техническая база Союзкинохроники обогатилась «Хроникоком»—профессиональным аппаратом облегченного типа, с'емочным автоматом, звуковыми блоками, подводным с'емочным аппаратом, лихтвагеном. Техническая мысль работает безостановочно. Совсем недавно конструктор Диппе усовершенствовал имеющийся на фабрике звукомонтажный стол, а бригада Ксандрова, Усердова и Бертрана, не останавливаясь на этом, уже заканчивает разработку нового, более совершенного звукомонтажного стола.

Всей этой работой Московской фабрики Союзкинохроники непосредственно повседневно руководит директор фабрики т. Подогов. В мастерских его можно увидеть чаще, чем в кабинете, он лично возглавляет опробование каждого нового аппарата, вникает во все детали работы технических бригад. **Конкретное руководство со стороны т. Подогова—директора фабрики, равно как и со стороны управляющего трестом тов. Иоселевича, было одним из решающих факторов успеха.** Опыт Московской центральной фабрики Союзкинохроники становится достоянием всей системы. Вслед за Московской фабрикой в техническая мысль начинает усиленно работать на остальных фабриках и базах. Оператор Ростовской фабрики Союзкинохроники **т. Харькевич,** например, сконструировал новый, абсолютно портативный тип осветительной аппаратуры, пригодный для работы в условиях села.

Достижения Союзкинохроники в области технической реконструкции особенно значительны потому, что их носителями являются не специалисты, пришедшие со стороны, а воспитанные кинохроникой и с энтузиазмом переключившиеся на впервые организованное в Советском союзе коллективное создание с'емочной аппаратуры кинооператоры, молодые инженеры и техники, конструкторы, передовые, высококвалифицированные рабочие.

Имена этих людей — **Константинова, Ксандрова, Усердова, Леонтовича**—должны знать все киноработники, вся широкая советская кинообщественность, ибо они, наряду с творческими работниками советской кинематографии, помогают активному дальнейшему движению ее вперед, расцвету и развитию советского кино. Мы считаем, что то, чего добились и продолжает добиваться Союзкинохроника в борьбе за техническую реконструкцию, обогащает не только кинохронику, но и советское кино вообще, способствует укреплению технических основ, технической базы всего нашего кинопроизводства.

Вот почему особенно важна и необходима, и именно сейчас, деловая реальная помощь Союзкинохронике со стороны ГУКФ в укреплении уже достигнутых успехов и осуществлении дальнейших планов. Бригады создателей нашей новой советской киноаппаратуры, сосредоточенные на Московской фабрике Союзкинохроники, энтузиасты технической реконструкции советской кинематографии **должны быть обеспечены всем необходимым для успешной работы.** ГУКФ следует выделить для этого соответствующие средства, установить специальные фонды и передать их Союзкинохронике. В распоряжение технических бригад нужно предоставить станки, инструменты и вообще все оборудование последних систем. И следовало бы независимо от подготавливаемой к постройке в Москве новой фабрики кинохроники для создания нормальных условий в работе технических бригад еще в текущем году расширить помещение Московской фабрики. Включение в программу специальных заводов производства созданных в хронике аппаратов в массовом количестве, ни в коем случае не должно исключать необходимость продолжения конструкторской работы на Московской фабрике Союзкинохроники. Наоборот, в течение второго квартала 1934 г. и нового производственного 1935 г. работа фабрики в области создания различных типов кинооборудования должна приобрести новый, широкий, количественный и качественный размах. Это поможет ускорить общее дело технической реконструкции советской кинематографии.

ЧУДО

НА СЛОЖНЫХ КОНФЛИКТАХ

Режиссер П. П. Петров-Бытов всегда тяготел к сложным душевным конфликтам. Его герои либо люди с большой внутренней болью, острыми трагическими переживаниями, люди, у которых весь их психологический уклад претерпевает серьезную деформацию, либо люди, жадные до жизни, незаурядные, брызжущие здоровьем, с оригинальной и сложной психикой, но жизнерадостный облик которых омрачается потрясениями, вытекающими из уродливости социального строя. И не случайно в «Чуде» Петров-Бытов показывает человека, у которого происходит распад религиозного мировоззрения.

Таков образ Пущина, старого железнодорожника, ум которого скован догмами, а воля парализована страхом перед загробной жизнью.

Игра заслуженного артиста В. Гардина в роли Пущина чрезвычайно выразительна, достигает высокого трагического пафоса, показывает подлинное «смятение чувств», волнение, религиозный экстаз, бурные эмоциональные порывы. После «Иудушки»—это, пожалуй, наиболее яркий образ, созданный Гардиным. Он очень живо, с настоящим волнением передает страдание Пущина около иконостаса на квартире, когда он совершает клятвопреступление, клянется казачьему офицеру, что у него нет в доме крамольника, а он есть, когда он, перемогая рвущийся из груди стон и ужас от сознания, что бог ему этого не простит, прячет крамольника за киот.

Скорбный лик Пущина, большие глаза с застывшей в них болью, его сгорбившаяся фигура—все это дышит настоящим страданием. Такой же он замечательно непосредственный в кабаке, где, отравленный водкой, весь натянутый, как струна, достигший предельного нервного напряжения, он разряжается бурной и гневной речью о сыне, а захваченный человеческим потоком, идет громить, бить, крушить, сам не ведая, что творит. Он страшен здесь и трагичен, точно так же, как и на лестнице больницы, где в порыве ярости и отчаяния пробивает голову погромщику железным ломом. И вместе с тем он являет собой образ человека раздавленного, разбитого, жалкого, но вызывающего понятное сочувствие в церкви, где он говорит с богом, обливаясь жгучими слезами.

Петров-Бытов в «Чуде» показывает социальную дореволюционную действительность в ее настоящем подноготном виде, не ретушируя ее убожества, не смягчая ее трагического колорита. Он показывает крупным планом рубища старой нищей России, ее париев, ее голытьбу, страшные гноящиеся рубцы на ее теле, исполосованном урядницкими нагайками. Он вводит нас в смрадный кабак, где мы видим обработку «масс» полицейским участком,—«христианскую паству», состоящую из юродивых, калек, блаженненьких и спившихся с круга неудачников. Он бесстрашно раскрывает ужас человеческого дна, где копошатся и действуют в состоянии белой горячки люди, раздавленные жизнью, социальным гнетом. Перед глазами зрителя проходит человеческое отребье, социальное охвостье, которое, изголодавшись, жадно бросается к разливанному морю водки, дарованной полицией, теряя при этом всякое человеческое подобие, кошмарно глумясь друг над другом (пляска калек, самоистязание, ужасное самозабвение наркоманов и психических уродов, предающихся тяжелому опьянению) сцена с чашкой водки без дна.

Ведь для художника это не самодовлеющие образы, не экзотический типаж, не «острое блюдо», в качестве которого так часто выступает в некоторых произведениях люмпен-пролетариат.

У Петрова-Бытова показанные ужасы—продукт гниения определенных социальных слоев трудящихся, оглупленных, замордованных, ограбленных, запуганных царской ордой. Для него это есть нищая, но послушная гвардия церкви, полиции, самодержавия. Для него она, наконец, есть символ страшного бескультурья старой России, ее одичания на путях азиатского деспотизма, ее страданий и обнищания.

Отсюда и законченная ясность всех персонажей реакционного лагеря (казачий офицер—актер **Гуднин**, городовой—актер **Спесивцев**, жандарм, полковник и др.). Большой выразительностью отличается образ руководителя погромщиков (актер **Соловцев**)—этого типичного холуя из приказчиков, наделенного полномочиями полиции, субсидированного для спаивания деньгами и корчащего из себя благодетеля в питейном заведении.

Хорошо играет артист **Симонов**, исполняющий роль Федора-Пущина, революционера, принимающего на себя град репрессий и замученного до смерти. Он импонирует зрителю, когда, почти умирающий, смеется в лицо попу, чиновнику, старающимся извлечь от него «нужные сведения». Плохо лишь то, что этот образ лишен действенной силы революционного вожака. Жена Федора, артистка **Гурецкая**, провела роль с мягким и большим тактом. Актер **Мельников** передал правильно и умно, но холодно образ священника-черносотенца.

Петров-Бытов не относится к числу режиссеров с «рыбьей кровью». Это мастер с острой интуицией и большим темпераментом. Но этому режиссеру надо учиться овладевать высотами марксистской философии, еще глубже изучать историческую обстановку, достигать большей культурности.

Ленинград **ВЛАД. СЛЕПКОВ**

ТЕМА ТЕРЯЕТСЯ*

Есть вещи, с которыми следует обращаться бережно, вдумчиво, серьезно. Взято наше замечательное революционное прошлое. Есть чем вспомнить героических людей, большие чувства рабочего человека, отданные штурмам 1905 года. Есть чем настроить нашу молодежь, показать ей прекрасное лицо людей, решавших историческую судьбу своего класса. В смысле выбора материала автор и режиссер фильмы Петров-Бытов заслуживает одобрения.

Но самое сильное и большое выпало из его картины и не осуществлено. Выпал ее герой—сын старика машиниста Феди, вокруг которого завязаны все узлы.

Без яркого, сильного революционного образа сына теряется и тема и замысел. И обнаженно выпирает вся беспомощность, наивность, а порой и ходульность, с какой подано большинство сцен. Фильму «спасает» Гардин. Если бы не его игра, буквально выручающая образ отца, фильма распалась бы на глазах у зрителя. Все внимание зрителя привлекает Гардин, отчетливо понимающий, кого и как он должен играть. Не революционера хочет спасти отец, не человека, отдающего силы во имя больших задач своего класса, а дитищу своему хочет отец сохранить жизнь. Но так как отец невероятно отстал и ослеплен искренней верой в господа бога, то в душе его происходит крушение. Как Василий Фивейский, у Андреева, он в предельной вере своей возжаждал чуда. Ежели есть господь бог, пусть сотворит чудо и спасет ему сына для жизни. Чудо конечно, не свершается. И отец прозревает над трупом летчика.

Гардин возможно дал бы иную трактовку отца. Но так как сын изображен от начала до конца лежачей жертвой, даже физически почти неспособной к действию, то Гардин все перенес на передачу внутреннего бунта отца.

Волей-неволей получились перепевы андреевщины, социальная истерия, образ рабочего мещанской окраины, честного, искреннего, но совершенно неспособного постигнуть того, что незачем метать бисер перед свиньями. Он мечет бисер перед хамьем, разрывая и надрывая свою душу на части, не будучи в силах преодолеть веру в чудо.

Так как в картине нет таких сцен, в которых бы отец увидел самую борьбу сына, чем он живет и дышит, Гардин не мог повернуть образа отца так, чтобы он какой-то стороной души своей приобщился к силе сына. Сила сына, его духовный облик, его мир борьбы отсутствует. Естественно, что Гардину не пришлось столкнуть правду отца с правдой сына, которая одна только и могла положить начало революционному освобождению отца от плена «божецкой правды». Если бы режиссер и автор сделали ведущим характер сына, если бы они нашли для темы опору в самом рабочем движении, она бы получила современный смысл. Но перед отцом ни в какой мере не возникают революционные силы своей же среды. Они не раскрыты даже в сыне, а поэтому получилась картина о страстотерпце-машинисте, о мучительном просветлении его души, перепев затхлой темы, не озонированной высшим смыслом рабочей борьбы.

Без всякого чувства меры в духе надуманного и убогого натурализма даны сцены на кладбище. Некоторый элементарный реализм есть в изображении жандармских фигур и профессора.

От Петрова-Бытова можно было ожидать или народной мелодрамы, занимательной и сильной, или драмы общедоступной и простой, но не получилось ни того, ни другого.

С. П.

Кадр из фильмы «Чудо». Режиссер Петров-Бытов, оператор Назаров, в главной роли засл. артист республики Гардин

* Статьями В. Слепкова и С. П. редакция начинает обсуждение фильмы «Чудо».

ЯЛТИНСКАЯ ФАБРИКА ВСТУПИЛА В СТРОЙ

БЕСЕДА С ДИРЕКТОРОМ ФАБРИКИ т. ФОМИНЫМ.

Мы не дожидались «официального открытия» Ялтинской фабрики. Как только строительные работы и оборудование были закончены, мы сразу же начали строить декорации для с'емочной группы «Пропавшее звено». Первые две выполненные декорации были установлены в немом павильоне, и с'емки начались. **Ялтинская фабрика вступила в строй действующих предприятий.** В течение всех 20 с'емочных дней работа шла бесперебойно, группа была полностью обеспечена обслуживанием со стороны фабрики и не имела ни часа простоя по нашей вине.

Сейчас заканчивается оборудование звукового павильона (идет установка шорнинского аппарата «III-6»), и 20—25 сентября начнет работать и звуковой павильон.

Сейчас фабрика обслуживает группу «Рекорд» (режиссер **Желябужский**), прибывшую для с'емок 6 сентября. Так как с'емки в известной части должны быть произведены в Севастополе, то группа выехала туда с осветительным парком фабрики. Одновременно фабрика обслуживает сейчас группу режиссера **Прогазанова** (Межрабпом) по специальному договору.

В ноябре-декабре фабрика обслужит и еще две с'емочные группы по звуковым фильмам: «Наместник Бухары» (режиссер **Иванов-Барков**) и «Летчики» (режиссер **П. Галаджев**). Кроме того на фабрике за этот же период будет сделана короткометражная фильма специально по заказу Экспорткино, дающая показ всесоюзного пионерского лагеря «Артек» в Крыму.

Фабрика располагает фундусом на 2000 кв. метров для постройки декораций; различной осветительной аппаратурой на 3½ тыс. ампер. дихтвагеном на 600 ампер. Работа пока идет в старой лаборатории, способной пропустить до 2400 метров в сутки. Что касается новой лаборатории, то она готова, нехватает только оборудования, заказанного на ряде заводов. К лету 1935 г. это оборудование будет готово, и тогда новая лаборатория с пропускной способностью до **10 тыс.** метров в сутки будет пущена в ход.

Ялтинская фабрика Востокфильм. Наверху — лаборатория и монтажный цех. Внизу—звуковой павильон. В овале: начальник строительства фабрики, ныне ее директор т. А. Фомин

Плохо пока со светом. Ялтинская станция отпускает фабрике лишь 250 киловатт на 8-часовой с'емочный период. Этого мало. Сейчас разработан проект постройки своей электроподстанции и высоковольтной линии от ялтинской электростанции, что даст возможность увеличить подачу света на 4 с'емочных часа в сутки. И, наконец, возбуждено ходатайство о постройке блокстанции. Все вместе даст фабрике до 700 ампер производственной электроэнергии и целиком удовлетворит наши нужды. Энергетический вопрос для фабрики жизненный, ибо без него нормальная работа почти невозможна.

А работа фабрики на 1935 г. предусматривает выпуск 9 картин (5 звуковых и 4 немых). И второе, что имеет первостепенное значение для фабрики, — это транспорт, особенно в условиях Крыма, где нет почти желдорог. **Фабрике необходимы 2 грузовика, 1 тягач и 1 легковой автомобиль.** Тогда обслуживание всех приезжающих на фабрику экспедиций обеспечено. А насколько это важно — можно судить хотя бы по тому, что по условиям климата с'емки можно производить бесперебойно 10 месяцев в году, благодаря обилию солнца и богатой природе.

Электроэнергия и транспорт—вот две важных для нормального существования фабрики задачи, которые необходимо быстро разрешить. Тресту Востокфильм надо в этом деле помочь, и в первую очередь это обязанность ГУКФ и нового ПК союза киноработников. Реорганизованная и оснащенная в полной мере техническим оборудованием фабрика сумеет обеспечить выпуск до 12 художественных фильм в год и станет поллинной кинобазой на юге для советской кинематографии.

УСПЕХ НАШИХ ФИЛЬМ ЗА ГРАНИЦЕЙ

НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ ВЫСТАВКЕ

В Доме кино состоялся доклад режиссера **Рошаля** о второй международной кинематографической выставке в Венеции.

Тов. Рошаль дал краткий разбор почти всех виденных им заграничных картин и отметил, что за немногими исключениями, несмотря на талантливую игру актеров (Уоллес Бири в «Вива-Вилла», Грета Гарбо в «Королеве Христине» и др.) и блестящую операторскую работу, большинство европейских и американских картин поражает своей бессодержательностью и бледностью в смысле оригинальности сюжета. До некоторой степени заслуживают внимания и подражания хроникальные короткометражки «трехминутки» французского производства. Очень хороши цветные и одноцветные американские мультипликационные фильмы (реж. Дисней и Флейшер).

Далее т. Рошаль рассказал, какой исключительный интерес вызывали советские фильмы, причем фильмы «Гроза», «Петербургская ночь», «Челюскин» были встречены бурными овациями.

Кроме этих фильм на закрытых просмотрах для прессы, режиссеров, актеров и писателей были показаны фрагменты из «Ивана» **Довженко**, «Веселых ребят» **Александрова**, «Пышки» **Ромма**, «Гулливера» **Птушко** и целиком «Три песни о Ленине» **Дзиги Вертова**, которые были просмотрены с большим вниманием. Вся международная пресса полна восторженных отзывов о советских картинах.

На обратном пути делегация заехала в Париж, где выпустила отчет с цифровыми данными о работе советской кинематографии и получила ряд интересных предложений по совместной постановке фильм.

ПАРИЖСКИЕ ЭКРАНЫ ЖДУТ СОВЕТСКОЙ КИНОХРОНИКИ

Улицы сплошь забиты машинами. Их в Париже полмиллиона. Для того, чтобы проехать от одного перекрестка к другому в часы «пик», нужно потратить ровно столько времени, сколько требуется для того, чтобы просмотреть кинохронику в одном из специальных кинотеатров «Актуалите» (на одном только Большом бульваре таких кино три).

Программа складывается из обязательной последней хроники-журнала, одного или двух специальных удлиненных сюжетов, одной-двух мультипликаций, одной натурной короткометражки и нескольких звуковых кинорекламы.

Наша советская хроника пользуется здесь особым вниманием. Стоит появиться в рекламе сообщению, что в журнале есть сюжет из Советской России, и количество посетителей увеличивается в несколько раз, а в зале то и дело аплодисменты.

Интерес к Советскому союзу огромный, и здесь, в кино, это чувствуется чрезвычайно остро.

Но мы до сих пор почему-то недооцениваем всей важности показа хроники на заграничных экранах.

При правильной постановке этого дела мы имели бы возможность, с одной стороны, регулярно освещать жизнь нашего Союза всюду за границей и, с другой стороны, получили бы немалое количество валюты. Наша кинохроника до сих пор за границей находится на положении беспризорном, меж тем она нуждается в специальном человеке, который бы наблюдал за ее продвижением на заграничные экраны.

Иностранные фирмы жалуются на плохое техническое состояние копий, напечатанных крайне небрежно, и на большое опоздание, с каким, как правило, прибывает самая актуальная наша хроника за границу.

Необходимо, чтобы Союзкиноэкспорт совместно с Союзкинохроникой немедленно взялись всерьез за посылку за границу наших сюжетов, подняли качество продукции и выделили бы в торгпредствах специальных товарищей по продвижению кинохроники.

Я в Париже уже 10 дней. За это время видел только один сюжет из Союза, но зато выслушал десятки просьб о присылке хоть какого-нибудь материала из Москвы.

Б. ЦЕЙТЛИН

Париж, сентябрь.

„ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ" НА НЬЮ-ЙОРКСКИХ ЭКРАНАХ

Из Нью-Йорка сообщают Союзкиноэкспорту, что в центре города, на Бродвее, при большом скоплении публики в театре идет под аплодисменты «Петербургская ночь». Отзывы критики блестящие. В фойе театра организована выставка книг и художественных изданий СССР, выставлены портреты писателей и кинодеятелей. Эта первая постановка большой художественной советской фильмы в текущем году.

„КРАСНЫЕ БОЙЦЫ"

ОПЫТ КИНОРАССКАЗА

Он взял материал из гражданской войны, но без гражданской войны, в том упрощенном батальном виде, в каком его в изобилии совали во все оборонные сценарии. Тема весьма проста и вместе с тем достаточно трудна. Кудрявцев рассказывает о дружбе трех бойцов. Обстоятельства складываются так, что друзьям приходится пройти через ряд испытаний. Выйдут ли они из этих испытаний друзьями или не выйдут?

Это — первое, что привлекает внимание.

Друзья — люди разных национальностей. Это обозначено, но неравномерно и недостаточно развито. Друзья — люди разной трудовой складки. Это только сказано именами, но совсем невнятно обозначено в повествовании. Испытания складываются так, что дружба должна выйти из своей непритязательной стадии. Таким образом интерес углубляется, все больше и больше захватывая. Первые же кадры ставят вас перед насущной задачей. Появившимся перед вами людям боевой части угрожает безоговорочная гибель. Часть оказывается запертой со всех сторон в ущельи Кавказских гор скалой «Висячий рог». Скала «Висячий рог» начинает драматическое ожидание.

Так возникает сюжет, связывающий воедино боевую часть, трех друзей и скалу. Сюжет начинает свое кинобытие, но вещественная его выразительность возрастает лишь во второй половине рассказа, ибо первая половина рассказа не имеет этой сквозной вещественной связи. Ущелье и скала только ожидаются, и экспозиция заполнена больше мотивами морально-психологическими.

Сюжет не нарастает, не идет по кривой с одной кульминацией, а идет по ломаной с несколькими заостренными и напряженными моментами.

Это позволяет — при небольшом количестве лиц — вплести в основную тему дружбы и мотивы любви, и дисциплины, и новой боевой морали.

Через все это проходит мотив, который должен найти свое обязательное выражение и который следует донести не столько до глаза, сколько до слуха зрителя, так как в нем вся сть и соль, вся пульсация кинорассказа. Если он будет воплощен и услышан, моменты некоторой приключенческой ходульности уйдут из поля сознания, сослужат лишь мимолетную, служебную роль (как, например, момент, когда один из друзей повисает над бездной).

Кинотрадиционность такого момента может ворваться здесь в оголенном виде и сорвать внутренний и решающий мотив кинорассказа, а мотив заключается в **смутных предчувствиях желанной жизни**, какую несли в себе и какую хотели увидеть бойцы, **когда минуют невзгоды гражданской войны.**

Мотив звучит так: **прошло пятнадцать лет; все определилось; где же сейчас вот эта дикарка Маро, неотесанный Василь, крепыш Мойше? Где они? Что делают?**

Позволим себе некоторое отступление. У сценарного критика есть преимущество, какое мог бы завоевать и театральный, но каким не располагает литературный. Анализируя сценарный замысел, сценарный критик свои соображения о возможной видимости и слышимости его с экрана выражает прежде, чем это замысел осуществлен режиссером. Иначе говоря, режиссер и актерский коллектив получают некоторый вариант того, как можно бы реализовать сценарий. И это во многих случаях может оказаться насущной помощью и для сценариста и для режиссера.

Разбирая опыт Кудрявцева, мы подчеркиваем робкий и смутный мотив переклички **настоящего с прошлым.**

Если его не оттенить, кинорассказ потеряет свою акцентировку, всю настроенность, весь привкус сегодняшнего дня.

Поэтому весьма досадны неполнота, нерассказанность, недоразвитость некоторых фигур, весьма досадна некоторая зализанность, какую обнаруживает сам автор, и с некоторыми режиссеру и актерам придется самим разделаться.

Василь — главное лицо. Тут особых упреков автор вызвать не может, кроме одного. Есть одна деталь. Если ее не устранить, она обальшивит Василя. Когда пройдены все далеко нелегкие и дорогостоившие Василю этапы, потребовавшие от него немало духовной энергии, находчивости и много воли, автор подсовывает другу его Мойше резонерскую фразу, кстати, звучающую не совсем по-русски:

— Кончилась его махновская натура.

Эту фразу надо устранить, чтобы не уронить образа Мойше и еще больше Василя. Нечего автору «разжевывать», как писали ленинградские рабочие в обращении к писателям, подсовывать выводы и ярлыки, и к тому же **неверные** ярлыки. Из того, как **нарисован** Василь, зритель в лице его не увидит махновца. Это собьет и испортит впечатление о тех крестьянских парнях, что сражались не только по бабелевской формуле «за соленый огурец и мировую революцию», но и за т. Мойше, которого спасали в минуту опасности, и за красивую девушку, и за то, — «а скоро будет социализм?»,—хотя и не могли разделаться сразу со своим буйным индивидуализмом. Горизонты, какие мерещаться Василю, хорошо упомянуты, и надо только выкинуть черточки программной назидательности.

Артист впадет в шаблон, исказит и испортит Василя, если не покажет со всей экспрессией этих молодых глаз крестьянина, вглядывавшегося в смутные и заманчивые очертания будущего и чуявшего, что он выполняет нечто большее, чем одну боевую миссию.

Вот этот образ крестьянского парня, этот брызжущий рассвет иного понимания дружбы в бранной обстановке новорождающегося общества, это решение на свой страх и риск задач новой революционной боевой морали никак нельзя портить и намеком на махновца.

Кто внушает опасения, — это комиссар. Он воплощает письменный, а не изустный творческий закон революции. Он — воплощение письменного долга и дан по преимуществу в речах, а не в поступках. И потому нет его характера. Действует писанный закон, а не комиссар. А между тем во всем кинорассказе подкупают поступки людей. Они часто неожиданны, но без эффекта и позы, несмотря на эффектность обстановки. Они часто увлекают, потому что в них — правда раскрываемых характеров. Они порой драматичны, потому что в них — побеждающая жизнь. И, наконец, они просвечены духовным пробуждением людей, раскрытым недурно и в лукавом батько и во влюбленном в блага земные Василе.

Эти поступки спасают отчасти Мойше, данного только в волевом выражении. В остальном характер его зализан. А зализанность — порок, худший чем ходульность. Из-за этого порока совершенно не винна Маро.

Надо отказаться и от ходульного названия «Красные бойцы». Проще и вернее назвать «Висячий рог». Оно по сути оправдает и реальность содержания кинорассказа—опыта Кудрявцева, какой обойти нельзя.

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНАРИЯ т. КУДРЯВЦЕВА

Шумит горная река.
Нависают скалы.
И совсем одиноко растет дерево.
Поит худого коня Маро.

Ветер играет волосами девушки, лучи солнца отражаются на ее смуглом лице, оголенная нога касается воды.

Очевидно, она заметила приближающегося Васю, так как коротко посмотрела в его сторону, и чуть заметно улыбнулась.

Под'ехав, Вася пустил лошадей в воду.

Не утерпела, посмотрела на него Маро и поощрила:

— Чего выпятил глаза?

Вася не растерялся и искренно ответил:

— Сам не пойму что они к тебе тянутся.

Полнота признания смутила девушку, и она сказала:

— Побили вас белые, удираете.

Вася уговаривал:

— Ты бойцову честь не чепай.

Маро решила отомстить бойцу за свое смущение:

— А какая же честь удирать от белых?

Вася вскипел:

— Наш полк всему пролетариату известен, как мы есть первые защитники революции.

Вася под'ехал к Маро и примиряюще попросил:

— Ты полк не тронь.

Маро посмотрела на него и серьезно спросила:

— А меня возьмешь в полк? Я хочу воевать. У меня брата убили, коммуниста Кайшаури, слышал?

Вася удивился характеру Маро и сказал про себя:

— Ну и девка.

А девушке ответил:

— Дай, попробую силу.

Ничего не подозревая, Маро протянула руку.

Вася взял руку, испытывал мышцы, затем неожиданно перетащил девушку к себе на седло.

Маро рассердилась и угрожающе сказала:

— Ты что? Нахальничаешь?

Вася равнодушно спустил Маро в воду и об'яснил:

— Ни, проверяю, годишься ли в бойцы, на коне слабо сидишь.

Маро наивно посмотрела на него и удрученная переспросила:

— Слабо?...

Вдруг повернула голову и пристально посмотрела в даль.

Повернулся и Вася. В то же мгновение девушка выбросила бойца из седла.

Шарахнулись кони, барахтается в воде Вася. Смеется Маро, сочувствует:

— И ты некрепко сидишь...

Вася поднялся из воды, стоит мокрый и с сердцем признался:

— Страшная девка.

От покорности Васиной смягчилась Маро, подошла к нему, участливо спросила:

— Не разбился?

Вася пожаловался:

— Во, руку не могу поднять, окалечила ты меня.

Вася присел на камень, взял руку Маро и стал охаживать девушку.

— Я к тебе с лаской, а ты надо мной издеваешься...

Старый грузин, сидя на камне, наблюдал за быстрыми движениями горца, отделявшего шкуру барана.

— Ты, видно, много баранов резал, — похвалил старик.

Мито, поощренный похвалой, признался:

— Я очень много баранов резал. Много тысяч баранов... Ты князя Дадиани знаешь? Я у него стадо стерег и для него же баранов резал. Князь кушал мясо, а я мамалыгу...

Сверкает нож в руке Мито. Мойше разжег костер. Старик меланхолически следит за игрой сверкающей стали. Горец вполголоса запел песенку собственной импровизации.

Заметив в'ехавших во двор Маро и Васю, он иронически посмотрел на старика.

У ворот Вася что-то сказал девушке. Она ответила:

— Жди в саду, я приду.

Водворив коней, Вася с гордым видом прошел мимо друзей и скрылся за сараем.

В саду, среди пышной зелени, ждет Вася Кириенко молодую девушку.

Маро прошла мимо отца.

Горец, многозначительно улыбаясь, взглянул на Мойше.

Девушка выплеснула помои и, откровенно смеясь над Васей, вернулась в дом.

В небо тянется струя дыма.

Вдруг вздрогнула скала от удара снаряда. Эхо взрыва взволновало ущелье. Где-то метнулись кони. Засуетились люди. Другой и третий снаряд разорвались высоко в горах.

Распахнулось окно домика, и командир полка батька Моргунов вскричал:

— Какая сука развела огонь?

Посмотрев в сторону навеса и увидев бойца, батька приказал:

— Мойше, ты? Туши костер. Богородицу мать... Ведь он по дыму прицеливается.

Мойше вскочил, сорвал с перекладины шкуру барана и бросил ее шерстью в огонь.

Бьют копыта тревогу.
тревогу,
тревогу.
Мчится всадник
над рекой.
Это Степа несет донесение.

Услышав раскаты эхо, батька ждет у окна.

И по лицу его заметно, какое значение имеет всадник.

Степа влетает во двор. Чуть не свалилась лошадь от резкого поворота.

Батька нетерпеливо кричит из окна:

— Давай, давай, сынок.

О ВЕСНУШКАХ, УГРЯХ И ОПЕРАТОРЕ „ПЫШКИ"

Операторы, пожалуй, единственная группа творческих работников, чьих не очень часто балуют критическим разбором их работ.

Этому мы обязаны тем, что операторский недооценивается.

Последние годы работы союзной кинематографии не принесли сколько-нибудь значительных явлений операторского искусства, за исключением «Пышки», одной из первых лент, поставившей широко и серьезно вопросы искусства оператора.

В свете этого нам кажется чрезвычайно странным появление в газете «Кино» статьи оператора А. Головни, столь путанной и противоречивой, что она кажется нам (пусть он нас извинит) малоквалифицированной.

Выступаем мы потому, что А. Головню мы рассматриваем не просто как критика, но, главным образом, как оператора. С него мы вправе больше требовать, хотя он, и говорит: «Я плохой литератор...». И дальше: «... и замечания по художественной трактовке фильмы безусловно индивидуальны».

Однако, наше глубокое понимание того, что замечания Головни действительно индивидуальны, вместе с тем дает нам право ждать от него более серьезной и менее противоречивой, объективной оценки операторской работы «Пышки», несомненно крупного фактора в операторском искусстве.

Мы пройдем мимо того, как у Анатолия Головни «панхроматическая эмульсия продолевает с операторами трюк, давая багровое от вечного жара лицо ослепительно белым, с нежнейшими переливами кожи». Укажем только на то, что с более или менее квалифицированным оператором пленка (какая бы она ни была) трюки проделывать не будет.

«Я ждал, — пишет Головня, — что увижу хотя бы одну веснушку на лице у Пышки, хотя бы один угорь у торговца вином, но образы затонированы, как бы загримированы (открытие!), и экран непрестанно напоминает, что это актер».

Тов. Волчек ищет раскрытия социального облика в средствах освещения, он выхватывает наиболее острые, выразительные положения, характерные для поведения и поступков едущих в дилижансе или сидящих за столом или уговаривающих Пышку патриотов, клюющих ее, как коршуны (эта мысль проведена во всем эпизоде), но с точки зрения Головни, повидимому, достаточным социальным раскрытием образов явились бы веснушки на носу у Пышки, или прыщи и угри у буржуа. Не трудно понять, к чему приводит «воспитание на типаже».

«Принципиальность» позиций, на которых стоит Головня, действительно иная, чем та, на которой стоит Борис Волчек. Ухватившись за основной тезис своего критического разбора (угри, прыщи и веснушки), Головня развивает свою мысль дальше, заявляя:

«Таким образом грим, отказ оператора от настоящей фактуры лица, с моей точки зрения, большой минус. Какой бы жизнью заиграли эти лица, если бы на них не было этого грима».

Но это неправильно от начала до конца.

«Пышка» — редкая фильма, в которой с громадным мастерством в художественным тактом передана фактура лица. Дилижанс, в котором сосредоточились девять едущих патриотов, представлял для оператора Б. Волчка громадной трудности задачу. Трудность заключалась в необходимости снять половину картины на крупных и первых планах у стенки сидящих людей, причем так снять сидящих у стенки людей, чтобы зритель не уснул от повторов лиц, которые запоминаются в первых трех кадрах.

Мастерство оператора в пользовании светом, тоном и композицией помогло сделать эти две с половиной части «безмолвного» материала динамичным, звучащим, острым и выразительным. Для девяти патриотов, едущих в дилижансе, Волчек нашел средства светового, тонального и линейного разрешения, делающие этих девять людей сходными между собой и вместе с тем наделенными каждый в отдельности своей характерной индивидуальной особенностью.

Нетрудно проследить по всей фильме, как Борис Волчек, работая с малом Луазо (актриса Раневская), подчеркивает и выделяет замечательно выразительные глаза и скулы, игра которых достигает больших высот у этой актрисы.

Большая заслуга Волчка, как художника-оператора, что он не стал на путь (наиболее легкий) внешнего обезображивания актера, этот путь всегда прикрывает у операторов собственное неумение работать со светом, тоном и композицией.

Оператор «Пышки» заслуживает всяческого признания, благодаря тому, что он избрал наиболее трудный путь показа живых людей, использовал все средства художественной выразительности, полнокровно, сочным языком художника и вместе с тем лаконично разоблачил господ патриотов, вызывающих у зрителя чувство омерзения.

«Совершенства» критики т. Головня достигает, когда он бросает Волчку упрек в том, что «Волчек не сумел еще найти своего стиля портрета, того стиля, который имеет Тиссэ». Остается лишь напомнить Головне, что стиль Тиссэ у Тиссэ, повидимому, остался, а «Пышку» снимал Волчек, самостоятельный художник-оператор.

Кстати, действительно ли Тиссэ имеет свой стиль портрета, который (как нужно понимать Головню) переносится Тиссэ из картины в картину? Не противоречит ли это творчеству Э. Тиссэ, который, по нашему мнению, для каждой своей фильмы должен находить свои особенности и свой характер в освещении, композиционном построении и тональном разрешении?

Поругав Волчка за то, что у того нет стиля Тиссэ, Головня тут же следом заявляет: «Но портреты прекрасно сделаны, они хорошо освещены, правильны композиционно, они сделаны так, чтобы наилучшим образом доносить игру актеров до зрителя. Это колоссальный плюс, и режиссер и актеры должны быть очень благодарны оператору именно за эту манеру работы».

Казалось бы, все есть, и даже актер и режиссер должны благодарить оператора за такую работу, но буквально следом Головня восклицает: «Я бы предпочел, чтобы портреты в «Пышке» были сочны, как иллюстрации Дора к Рабле, чтобы свет был более блестящ, чтоб не было условной серости». И в следующем абзаце: «... а так остаются актеры, хорошо снятые оператором. В этом несколько повинен и режиссер».

То режиссер должен благодарить, то он повинен...

Увидеть в «Пышке» условную серость и проглядеть полнокровную сочность, выпуклые, об'емные, чуть ли не стереоскопические лица, — нужно либо не видеть, либо глубоко заблуждаться.

«Перед оператором, снимающим вещь, — пишет дальше Головня, — отражающую определенную эпоху в истории французского буржуазного общества, стояло несколько путей трактовки материала. Первый — подражание французским художникам, работавшим над этим материалом, в той или иной мере связанным с обрисовываемой эпохой. Можно было бы искать приема в трактовке у Курбэ и у импрессионистов, можно было стать на самый правильный путь, вскрыть материал по-новому, с современной, советской точки зрения, дать портреты патриотов, изображаемых в новелле Мопассана. Перед оператором был благодарнейший материал, имеющий богатейшую художественную историю, который разрабатывали и кисть Курбэ, и кисть Ренуара, и карандаш Домье».

«В трактовке Волчка, — продолжает Головня, — я не нашел ни свирепой кисти Курбэ, изобличающей своих персонажей, ни легкой моментальности Ренуара».

«Волчек пошел по пути немецкого киноимпрессионизма, совершенно своеобразного явления в кинематографии». Если вышеизложенное перевести на язык реальных понятий, то Головня ожидал найти в операторской трактовке «Пышки» подражание не только величайшему политическому рисовальщику Франции XIX века Оноре Домье, но и импрессионистам Ренуару и Дега. Не обнаружив у Волчка подражания французским импрессионистам, Головня быстро, с проникновенностью учителя, определяет «ученика» Бориса Волчка в школу немецкого киноимпрессионизма. Прежде всего поражает легкость, с которой Головня определяет пути советского оператора. Не менее поражает и смелость, с которой он смешивает в одну кучу реалистов, натуралистов, импрессионистов и т. д., желая увидеть карандаш Домье наряду с кистью Курбэ и «моментальную легкость Ренуара» в «Пышке», — картине, говорящей языком глубокого идейного содержания. Сила Волчка, как художника-оператора именно в том и состоит, что он нашел свой кинематографический язык изобразительной трактовки.

Волчек не подражает, а, изучив живопись и графику эпохи, которую он изображает, критически освоив культурное наследие прошлого, создал свой стиль, стиль советского художника. Кадры Волчка отличаются силой художественного воздействия и глубокой эмоциональной насыщенностью. Отличительное качество его работы — лаконичность и художественная простота. Опыт «Пышки» должен научить нас, операторов, особенно внимательно и серьезно изучать старых мастеров кисти и карандаша, но отнюдь не затем, чтобы им подражать или их копировать, а для того, чтобы видеть их творчество в исторической перспективе, в их классовой обусловленности; не забывать, что Веласкез и Рембрандт были лучшими художниками своего времени, но что соотношение классовых сил меняется. Мы должны осваивать культурное наследие, но отнюдь не забывать, что всякое подражание выхолащивает искусство. С этих позиций мы рассматриваем операторскую работу в «Пышке» как крупное и несомненно прогрессивное явление в операторском искусстве.

Тем с большей настойчивостью мы отмечаем необходимость борьбы за настоящую творческую критику и анализ этой интереснейшей работы молодого оператора.

Работа Бориса Волчка, по нашему глубокому убеждению, не исчерпывается отнесением его к культурным и высококвалифицированным операторам. Операторская трактовка «Пышки» позволяет нам отметить рождение мастера и отнести его в первые ряды лучших операторов — художников советской кинематографии.

Оператор **НИКОЛАЙ РЕНКОВ**
Режиссер **ПТУШКО**
Оператор **К. КУЗНЕЦОВ**
Конструктор по свету
В. КУЗНЕЦОВ

ОТ РЕДАКЦИИ: Помещая настоящую остро-полемическую статью, редакция считает необходимым подвергнуть ее серьезному обсуждению.

В ГУКФ

★ Инженер **Н. И. Гительсон** (Московская копировальная фабрика) и инженер **Майер** (технический сектор ГУКФ) приказом ГУКФ освобождены от занимаемых должностей и «в целях укрепления Шостенской пленочной фабрики квалифицированными и техническими кадрами» направлены для работы на Шостенскую фабрику в качестве руководителей техническим нормированием на фабрике.

★ Ввиду необходимости проката узкопленочных фильм на бабинах и нехватки последних т. **Чужин** (зам. нач. ГУКФ) отдал распоряжение Киномехпрому обеспечить до конца 1934 г. выпуск **15 тысяч** бабин, причем в течение сентября должно быть готово **5 тысяч** штук.

★ Приказом ГУКФ, т. **Кравец Климентий Яковлевич** официально утвержден директором Московской копировальной фабрики.

★ Кинопленочные фабрики испытывают постоянные затруднения из-за нехватки жестяных коробок. Для ликвидации этих затруднений ГУКФ предложил управляющему трестом Киномехпром обязать директора самарского завода «Кинап» заключить с Шостенской фабрикой № 6 договор на поставку ей до конца 1934 г. **100 тысяч** трехсотметровых коробок из белой жести (вместо 46 тысяч, согласно существующего договора). Одновременно Самарский завод должен будет выпустить для прокатных организаций за тот же период **20 тысяч** трехсотметровых коробок, но из черной жести (взамен белых, с соответствующим изменением существующего договора). Заводу выделяется фонд в 100 тонн белой жести и 150 тонн черной. Кроме того Московская и Ленинградская копировальные фабрики получат по **20 тысяч** коробок из черной жести от того же Самарского завода, но взамен они должны обеспечить сдачу по договору кинопленочной фабрике № 6 такое же количество коробок из белой жести.

★ Большинство предприятий уделяет недостаточное внимание организации рабочего снабжения, сельскохозяйственные работы проводятся неудовлетворительно, плохо еще с качеством обедов в столовых и пр. Особенно это наблюдается на **фабрике № 5** в Переяславле, **фабрике № 8** в Казани (ФОКХТ) и др. Всем управляющим трестами предложено **ГУКФ лично проверить** и добиться устранения указанных недочетов там, где они имеют место. **За отсутствие оперативного руководства** пригородными хозяйствами Переяславля и Казани, плохой подбор **работников** и примиренческое отношение к выявленным безобразиям и их виновникам руководителю сектора рабочего снабжения ФОКХТ **об'явлен выговор.** На главного бухгалтера Казанской фабрики за **неприходование** приплода молодняка наложено **административное взыскание.** Агроном и бывш. директор пригородного хозяйства в Переяславле **отданы под суд.**

КОПИРФАБРИКИ НЕ СЧИТАЮТСЯ С ГУКФ

В июне **ГУКФ** издал приказ № 128/064, по которому все копировальные фабрики обязаны обслуживать художественными фильмами клуб рабочих и ИТР Шостенской пленочной фабрики.

На пленочной фабрике по «наивности» поверили, что копировальные фабрики обязаны выполнять распоряжения **ГУКФ** и уже подсчитывали дни, когда к ним прибудет первый новый экземпляр фильмы. Дабы упрочить отношения с копировальными фабриками и уточнить все детали обслуживания, Шостенская пленочная фабрика разработала и послала копирфабрикам для подыскания проекта договора.

С момента опубликования приказа ГУКФ прошло 3½ месяца, с момента отсыла договоров — 2½ месяца, а от копирфабрик ни слуху, ни духу, ни фильм.

Нас интересует: **будут копирфабрики выполнять приказ ГУКФ № 128/064 и какие меры взыскания применит начальник ГУКФ к руководителям копирфабрик, не желающим выполнять его приказов?**

Н. ЕВГЕНЬЕВ

КУЛЬТУРНАЯ РЕКЛАМА

Московский кинотеатр **«Ударник»** развернул большую работу по рекламированию фильмы **«Пышка»**.

Задолго до выхода фильмы в фойе кинотеатра появился красочный макет фасада кинотеатра «Ударник» в период показа «Пышки».

Для анонсирования фильмы были использованы зеркала кинотеатра. Цветными мелками на стекле без ущерба для зеркала появилось сообщение о «Пышке» и хорошо выполненный портрет героини. По фойе разбросаны стенды о том, как делалась «Пышка», о творчестве Гюи де-Мопассана, о Франции периода Франко-прусской войны.

Как на особое новшество нужно указать, что на стекле «Как делалась Пышка» имелся экземпляр сценария. Наконец в библиотеке-читальне «Ударника» имеется несколько экземпляров рассказа «Пышка» и несколько экземпляров сценария, написанного по этому рассказу.

Все эти мероприятия привлекают интерес зрителя и помогают ему еще до выхода фильмы ознакомиться с «Пышкой».

Ш.

ВОЗМУТИТЕЛЬНАЯ ОБУТКА В ШОСТКЕ

(ОТ НАШЕГО СПЕЦ. КОРР.)

Сначала погас свет. Потом сквозь гул голосов стало слышно стрекотание аппарата. Затем по обширному залу Шостенского дворца культуры понеслись хриплые, лающие, скрипящие звуки. Грязно-серым пятном обрисовался экран, на котором задвигались какие-то призрачные тени. И надпись — «Аврал». Экран несколько посветлел. Стало понятным для тех, кто фильму видел раньше, что это демонстрация «Челюскина», начавшаяся сразу с середины второй части.

Механик вовсе не ошибся. Экземпляр звуковой фильмы **«Челюскин» прибыл в г. Шостку** с «небольшим из'яном»—**без первой части, без половины второй, без заглавной надписи и в таком истрепанном виде, что публика не выдерживала и уходила до конца.**

Дело очень простое. Где-то при прокате «Челюскина» (говорят, в **Прилуках) механик «нечаянно» сжег 1½ части.** Это нисколько не смутило Конотопский прокатный пункт, и он, чтобы не срывать свой промфинплан, пустил в прокат по Черниговской области фильму «Челюскин» в таком виде, что сразу погубил политическое значение фильмы и принял максимум мер к тому, чтобы дискредитировать героическую эпопею «Челюскина».

В г. Шостке «Челюскина» ждали давно и с большим нетерпением. Первый день демонстрации во все сеансы прош[illegible] с аншлагами. На другой день зрители рассказали своим друзьям и знакомым о состоянии фильмы, и посещаемость сразу резко упала.

Вся эта история настолько возмутительна и вопиюща, что требует немедленного вмешательства в это дело Комиссии советского контроля и прокуратуры.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

г. Шостка.

Примечание. Редакция газеты «Кино» обращает внимание Украинфильм на возмутительные действия Конотопского прокатного пункта и ждет сообщения о том, что предпринято в отношении виновных.

ПРИЕМ НА РЕЖИССЕРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

В середине декабря с. г. начнется прием в Государственный высший институт кинематографии (Москва, Ленинградское шоссе, 44/2) на режиссерский факультет надвузовского типа (типа академии). Поступающие будут подвергнуты испытаниям по **общественно-политическим наукам, истории искусства, литературы, пространственных искусств и истории театра.** Кроме того каждый испытуемый будет пропускаться через коллоквиум для определения его творческих данных и степени знакомства с произведениями кинематографии.

Для оказания помощи поступающим при ГВИК **создано консультационное бюро** по всем вопросам, связанным с приемными испытаниями. Дежурства консультантов от 14 до 16 часов — **5, 15, 20 и 29** каждого месяца. Кроме устных консультаций бюро дает и письменные ответы на запросы, связанные с приемом.

ЭМУЛЬСИЯ № 1271 ПОДВЕЛА...

В июне группа режиссера **Ай-Артьяна**, снимающая детскую короткометражную фильму «Пастушонок», выехала в экспедицию в Звенигород, где должна была снять 75 проц. фильмоплана. Группа получила пленку с приложенным к ней паспортом, характеризующим высокое качество ее. Первые сто метров отсняли благополучно. Когда же были засняты остальные 400 метров и негатив повезли на копировальную фабрику для проявки, то оказалось, что эмульсия отделилась от целлюлоида. Работа группы «Пастушонок» оказалась сорванной: «Подвела» эмульсия № 1271 с Переяславльской фабрики. Сейчас группа «Пастушонок» вынуждена снова выехать в экспе[illegible]цию в Сухум для повторной с'емки картины. Убыток, принесенный эмульсией № 1271, выражается в 45—50 тыс. рублей.

Р. З.

ИЗ ЛЕНИНГРАДА

НА ФАБРИКЕ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

Ответный визит советской эскадры в Польшу и пребывание красных моряков в Варшаве и Гдыне засняты оператором. Заснятый материал войдет отдельным сюжетом в ближайший номер журнала Союзкинохроники.

В конце сентября выпускается в прокат короткометражная картина **«Одиссеи страны»**. Режиссер **Эд. Волк.** Операторы — с'емочный коллектив **Ленинградской фабрики** Союзкинохроники.

Большинство с'емок заснято в Ленинграде в день празднования XVII МЮД.

Открытие и работа менделеевского с'езда в Ленинграде засняты оператором **Григорием** и войдут в очередной номер журнала Союзкинохроники.

Молодой оператор **Ларионов** заснял сюжет для журнала Союзкинохроники «Яхты на взморье». В нем показан отдых краснознаменцев-рабочих (Алексеева — зав. «Светлана» и др.) на взморье и прогулка на яхтах по Финскому заливу.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

В Кронштадт прибыл с'емочный коллектив «Мы из Кронштадта» во главе с автором сценария **Вс. Вишневским** и реж. **Дзиган.**

Для с'емок в Кронштадт завозится аппаратура, реквизит и т. п.

НАД ЧЕМ РАБОТАТЬ РЕЖИССЕРУ...

«Нужно поставить дело таким образом, чтобы режиссер, который снимает картину, знал, какую картину он будет **снимать и дальше,** чтобы в процессе с'емки картины для него заготовлялись сценарии следующих картин».

Эти слова из выступления **т. Стецного** на тематическом совещании четко определили задачу фабрик по сценарным заготовкам.

Сценарные заготовки фабрики в этом году сравнительно удачны, фабрика добилась успехов в привлечении писателей к киносценарной работе.

Но многое еще явно неблагополучно.

Ряд режиссеров фабрики до сих пор не знает, что они будут ставить в будущем году. Многие режиссеры обеспечены только договорами с весьма «туманными» сроками, не подкрепленными даже сколько-нибудь удовлетворительными заявками.

Что будет ставить после «Крестьян» т. **Эрмлер?** Каковы перспективы для тт. **Козинцева и Трауберга?** Над чем будут работать тт. **Зархи и Хейфец?**

К сожалению, ни руководители художественного бюро фабрики, ни руководители об'единения ничего определенного не могут ответить на эти вопросы.

Режиссеры **Васильевы** должны после **«Чапая»** ставить **«Родину» Маньшкина.** Срок представления сценария — 1 июня 1935 года. А что же они будут делать до июня? Простаивать?

Ряд сценариев имеет более близкие сроки. Но разве можно верить в достоверность этих сроков, если например с писателями **Б. Лапиным, Л. Славиным** и **З. Хацревиным** в конце августа заключается договор на три сценария, причем срок для представления этих сценариев один —15 октября 1934 г. Как можно верить этому сроку (полтора месяца!), если давно обещанный этими же писателями один сценарий «Монголия» до сих пор еще не сдан.

Многие договоры на сценарии, заключенные с писателями, не подкреплены заявками, и их содержание в лучшем случае может быть передано устно, да и то, пожалуй, не работниками фабрики.

И в то же время в художественном бюро фабрики есть готовые и принятые сценарии (например «Кузьма Крючков» **М. Блеймана**), которые не закреплены за режиссерами.

Это неблагополучие признают сами руководители фабрики. Тов. **Пиотровский** в статье о репертуарном плане 1935 г., помещенной в «Кадре» № 13, пишет: «Подводя итог, нужно признать, что в целом ряде очень ответственных пунктов наша подготовительная работа еще не дала удовлетворительных результатов».

Говоря о сценарном обеспечении 3-го об'единения (в котором работают Эрмлер, Козинцев, Трауберг, Зархи, Хейфец и др.), т. Пиотровский вынужден признать, что: «здесь самый опасный пробел нашей подготовительной работы».

Со времени помещения этой статьи прошло около месяца. Однако нельзя сказать, что надлежащие выводы были сделаны.

За истекшее время положение не улучшилось настолько, чтобы можно было даже говорить о переломе.

Практика режиссерских «самозаготовок» сценариев прелыдущих лет получила достойную оценку и в этом году допущена, конечно, не будет.

Руководство фабрики должно сделать все, чтобы наверстать запоздание и во всеоружии встретить 1935 год. Надо окончательно изжить те безобразия, о которых говорил т. **Стецкий**, когда режиссеры в течение 6 месяцев, а иногда и целого года не имеют работы и не знают, над чем работать, что им снимать.

АРК. КИН.

РАВНЯТЬСЯ ПО „ОКРЫЛЕННЫМ"

Группа режиссера **Райзмана** (Московский кинокомбинат), работающая над первой большой художественной авиационной фильмой «Окрыленные люди», вернулась из экспедиции.

Группа «Окрыленные люди» (как и другие группы) перед от'ездом на с'емки в Тамбов рассказала общественности Комбината о своих творческих планах, представила календарные сроки работ, взяла на себя социалистические обязательства. Группа получила наказ от Комбината: ударно провести с'емки, в срок, методами социалистического соревнования и ударничества, добиться высоких качественных показателей.

Секретарь парткома т. Хаберев несколько опасался: справится ли группа с этими задачами, ибо состав группы молодой, недостаточно опытный.

Короткий, скромный доклад парторга группы «Окрыленные люди» т. Сурковой свидетельствовал о том, что опасения секретаря были напрасны.

Группа закончила работы, сэкономив 6 с'емочных дней и 21 тысячу рублей. Материал, заснятый в экспедиции, после просмотра показал высокое операторское, актерское, художественное и режиссерское качество. Во все время работы в экспедиции поддерживалась сознательная трудовая дисциплина.

В основу работы группы были положены социалистические методы труда. Из 27 членов группы — 24 ударника, выполнивших свои социалистические обязательства. Коллектив режиссера Райзмана, не совсем обычен по составу: с одной стороны, комсомольский киномолодняк, с другой — заслуженный артист республики **Щукин**, артист **Коваль-Самборский** и др. Однако работал коллектив дружно, сплоченно. Об'единила группу мысль о том, что они должны создать фильму о людях нашей авиации, о людях, из которых многие в нужный момент сделают то, «что в дни челюскинской эпопеи сделал скромный и дотоле незаметный Молоков».

На долю «Окрыленных людей» выпали особенно неблагоприятные в климатическом отношении дни.

«Пасмурная и дождливая погода выбивала нас из плана: приходилось буквально «хватать» каждый кусок солнца: ранним утром выезжали мы на место с'емок и «дежурили» до конца дня», — рассказывает директор группы т. **Асанов.**

А в солнечные дни снимали по 16—17 планов, в 2 раза больше нормы.

Заслуженный артист республики Щукин, исполняющий в фильме роль начальника авиашколы Рогачева, задержался на с'емке дольше оговоренного в договоре срока. Он снимается впервые в кино, но группа сумела ему привить большую любовь к кинематографу. Актер Коваль-Самборский, после длительного перерыва впервые снимающийся в большой советской авиационной фильме, почувствовал себя в группе Райзмана, как в родной среде, в товарищеском коллективе.

Вообще «Окрыленные люди» отличаются сплаженностью всех звеньев работы. «Четырехугольник» группы (парторг, профорг, комсорг и режиссер) делал одно общее дело.

«Когда мы уезжали в экспедицию, —рассказывает режиссер Райзман, —у нас были серьезные неполадки. А теперь мы привезли настоящую ударную бригаду. И в этом в значительной мере заслуга нашего парторга т. Сурковой. Я получал от нее помощь, поддержку, руководство».

Выступавший на парткоме зам председателя фабкома т. Гольцин предостерегает группу против «головокружения от успехов». — Нельзя захваливать, — говорит т. Гольцин. Это может демобилизовать. Нужно, наоборот, мобилизоваться на преодоление дальнейших трудностей.

И действительно: копировальная фабрика уже загубила 75 метров негатива ответственного летного материала. И до сих пор за это дело никто не привлечен к ответственности.

Фильма готова на 40 процентов. У группы впереди большая работа. Она имеет месяц прорыва во времени, «заработанный» ею еще до поездки в экспедицию. А меж тем «Окрыленные люди» необходимо сдать в декабре. Задача не только самой группы, но и всей общественности Комбината заключается в том, чтобы фильму с такими же высокими показателями, какие она имеет сейчас, довести до конца. Партком выделил двух партийных работников (Крупцова и Соколова), которые отвечают за то, чтобы на копировальной и технической фабриках было налажено бесперебойное обслуживание группы.

Общественность Московского кинокомбината присвоила коллективу «Окрыленные люди» звание «ударного».

Р. ЗВЕРИНА

„ДЕВЯТЬ ТОЧЕК"

Ленинградской кинофабрикой заключен договор с писателем **М. Казаковым** на написание сценария большой звуковой фильмы «Девять точек». В беседе с нашим корреспондентом **М. Казаков** поделился основными наметками будущего сценария

— Мне хочется создать большой и значительный «кинороман», с остро фабульной, занимательной интригой.

В основу сценария будет положен материал второй книги моего романа «Девять точек». Однако не весь, а та часть, которая показывает подпольную революционную деятельность Петроградского комитета большевиков, с одной стороны, и жизнь либеральной буржуазии и «темных сил» последних десяцев царского режима, с другой.

Будущая фильма, как и роман мой не должна быть «исторической», в обычном представлении, хроникой на фоне исторических событий 1916 года надо показать **типические** поступки вымышленных персонажей, представляющих различные социальные группы тогдашнего «общества» (Карабаев, его дочь, большевик Ваулин, охранник Кандуша и др.). Но наряду с ними в фильме должны фигурировать и подлинные исторические «персонажи», например, Протопопов, Распутин, Милюков и др.

Сценарий я обязан закончить и представить фабрике 15 марта будущего года.

Р. ЗВЕРИНА

УДАРНИК
МОСКОВСК. КИНОКОМБИНАТА у Каменного моста. тел. В-1-78-55 и В-1-76-63. Нач. сеанс. 5.30. 7.15. 9. 10.30 В фойе эстрадные выступления в 6.30. 8.15. 10 час. вечера.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
Пушкинская ул., тел. 3-90-48. Нач. сеан. с 12 ч. дня. В фойе т-ра выставка проектов Дворца Советов

УРАЛ
Оретенка, 19, т. 3-37-30. Нач. сеан. с 12 час. дня. С 7 час. веч. в фойе ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
ПЫШКА
Производства Московского кинокомбината
По рассказу **Гюи де-Мопассана**
Режиссер *РОММ* Оператор *ВОЛЧЕК*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
Арбатская площ., тел. 1-67-84. ЕЖЕДНЕВНО с 12 час. дня. При театре открыт специальный звуковой зал хроники

ВОСТОККИНО
пл. Свердлова, тел. 5-54-55. Театр откр. с 11 час. дня. ВЕЧ. ДЖАЗ-КОНЦЕРТ п/у Сергея ПАНИНА, с участ. солиста на гавайск. гитаре КРУПЫШЕВА.

ТАГАНСКИЙ
Н. Таганская ул., 12, тел. Ж-1-30-40. Нач. с 12 ч. дня. Театр оборудован. Открыто фотоателье. В фойе концертное выступление. Днем — симфонический оркестр.

МЕЖРАБПОМ
(б. ГОРН), тел. Д-1-36-74. Садово-Триумфальн. ул. Нач. сеанс. с 12 час. дня. В программе нов. звуковой журнал № 22 произв. Союзкинохроники. В фойе ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ.

ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
ВЕСЕННИЕ ДНИ
ПРОИЗВОДСТВА МОСКОВСКОГО КОМБИНАТА

ФОРУМ
Сад.-Сухарев., тел. 5-73-99. Нач. с 12 час. дня.

ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ производства МЕЖРАБПОМФИЛЬМ
Настенька Устинова

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ.

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполномоч. Главлита В—92520. Типография газеты «За Индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.